

## افتتاحية

كانت مسيرة عشرية التحول مسيرة العمل الوطني في كنف الامان والاستقرار وترسيخ دعائم دولة الاستقلال واعلاء شان القيم الوطنية والجمهورية والديمقراطية والاعداد لتحديات المستقبل بعقل متبصر وارادة مخلصة وسياسة منهجية بقيادة سيادة الرئيس زين العابدين بن علي صانع التحول وقائد مسيرة هذه العشرية المباركة على تونس.

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

واذا كانت السنة الحالية 1997 قد شهدت احتفال بلادنا بالذكرى الاربعين للاستقلال في سياق الحفاظ عليه وترسيخه كفعلي وطني متميز في سياسة العهد الجديد، فان تونس التحول وخلال نفس السنة قد شاركت العالم في الاحتفال بتتويج العشرية العالمية للتنمية الثقافية مما جعلها ميدانا زاخرا بمختلف الأنشطة والتظاهرات الثقافية المتنوعة بعد أن اعترفت لها منظمة اليونسكو بأحقية اعتبارها ولمدة سنة كاملة عاصمة ثقافية، تقديرا لارثها الثقافي والحضاري الممتد في الزمن لأكثر من ثلاثة آلاف سنة، واعتازا بمكانة الثقافة في تونس العهد الجديد وما توليه الدولة لرجالات الثقافة والأبداع من عناية وما تقدمه من أجل ثقافة الامتياز والتقدم والعمل.

حقا اتنا لنفخر عندما نلقب الصفحات الناصعات لهذه العشرية المتوهجة في تاريخ بلادنا والزخرة بعطاء سخي ومشرف في مختلف المجالات، وأساسا في المجال الثقافي، الذي يهمننا في هذه الكلمة، وذلك بصورة حوكت تونس إلى قطب ثقافي متوسطي وإلى مرجع لا محيد عنه لدى المجتمعات المشابهة لنا. ولعلّ الذكاء التونسي الذي تجلّى في المسرح والسينما ( لغة العصر ) هو عنوان كبير لما تطرحه ثقافتنا على



يصادف صدور هذا العدد التاسع والثمانين، والسابع عشر من

السلسلة الجديدة لمجلة « الحياة الثقافية »، التي تصدرها وزارة الثقافة بعد أن انتظم صدورها الشهري منذ هبفري 1996 لتواكب ديناميكية ولثراء حياتنا الثقافية النشطة. يصادف احتفال الشعب التونسي بمنجزات ومكتسبات عشرية التحول الحضاري المتواصل في مختلف ميادين الحياة الوطنية والتي تتلخص في سياسة التنمية الشاملة والمتوازنة وفي مقدمتها التنمية الثقافية باعتبار الثقافة قاطرة التنمية في مشروع العهد الجديد لتونس الحاضر والمستقبل.

نفسها من مهام وتطلعات، وهو ثمرة طيبة من ثمار هذه العشرية المباركة.

في هذا السياق علينا التذكير أيضا أنه لولا مناخ الحرية المتوفر في بلادنا، ولولا العقلية السياسية المتمدنة والمرنة والمتفتحة، ولولا تقدمية قوانيننا وتشريعاتنا، ولولا الدعم المالي والمعنوي الكبير من قبل الدولة، والذي عزّ نظيره في بلدان أخرى، لولا كل ذلك وغيره ما كان لنا أن نتحدث عن منتوج سينمائي متميز بالإفدام والعمق والحرفية والأبداع تحمس له النقاد والمختصون في جميع الدول التي عرض فيها واحتشد من أجله المشاهدون في مختلف القاعات.

وإذا كنا نخص السينما من بين انتاجنا الثقافي، بالإشادة في هذه الافتتاحية، فما ذلك إلا لأن السينما منتوج ثقافي صعب المنال، لن تقدر عليه سوى البلدان التي أصابت حظا غير يسير من التمدن والتقدم والأريحية في التعامل مع صورتها الذاتية ومع واقعها المجتمعي ورصيدها الحضاري.

كما أن السينما لا يمكن أن توجد في ساحة ثقافية جدباء، فهي تتغذى من المسرح ومن الموسيقى ومن الفن التشكيلي ومن كل فنون القول وضروب الكتابة، ولولا انتعاشة جميع تلك القطاعات في بلادنا لما أمكن تحقيق أفلام تونسية ناجحة، وما كانت تلك الانتعاشة لتحصل لولا الدفع الموصول من قبل صانع التغيير سيادة الرئيس زين العابدين بن علي الذي أعاد الاعتبار للثقافة وربطها بالتنمية ووسع لها في حرية التفكير والتعبير وأجزل لها العطاء والدعم بمختلف أشكاله حتى أنه طيلة عشرية كاملة لم يصادر كتاب ولم يصنع فيلم ولم تضايق مسرحية ولم تنهم لوحة تشكيلية ولم تلغ ندوة أو ملتقى (الخ...) وذلك كله بفضل هذا العهد المبارك على بلادنا والذي كان شعاره

في الثقافة ساطعا : « لا تهتميش الثقافة ولا الثقافة تهتميش »

وإذا كانت انجازات هذه العشرية كثيرة يصعب حصرها، كذلك هو شأن الانجازات في ميدان الثقافة، خصوصا في سنة تونس عاصمة ثقافية، وما انتظام صدور « الحياة الثقافية » بصفة شهرية وبمحتوى مشرف سوى واحدة من تلك العلامات البارزة في حياتها الثقافية في ظل العهد الجديد، ويسعدنا في هذا العدد أن ننشر ملقا بالمناسبة هو نبذة عن حركية الانتاج الثقافي التونسي.

محمد الأخضر عبد القادر السانحي

## بنزرت هل مسحت كروبي ؟

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء قصيدة : أبنزرت هل مسحت كروبي ؟

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

إلى ثلاثة : رجلين وامرأة

أولاً : إلى السيد الرئيس زين العابدين بن علي تحية تقدير وإكبار واحترام !  
ثانياً : إلى الكاتب التونسي الكبير الذي لم أعرف في حياتي أكثر منه تواضعاً، وسموّ أخلاق... إلى الأديب الأستاذ الطاهر قيقية، أستاذاً وصديقاً ورفيقاً درب في النضال والكتابة والحياة. رحمه الله وتقبّله بقبوله الحسن، إنّه العزيز الحكيم الوهاب ذو الرحمة !  
ثالثاً : إلى سيّدة بنزرتية لا أدري اسمها ولا عنوانها الآن، ولكنّ صورتها التي عانقتني بها ذات نوفمبر من عام ستين وتسعمائة ألف لم تفارق مخيلتي، لأنها الوحيدة التي شعرت بالمي الذي كان يمزّقني... ولكنني كنته لأنه كان عليّ واجب القيام بإلقاء خطاب الثورة في جماهير عمّال بنزرت ويومئذ، ولا حقّ لأيّ مانع - حتى ولو كان الممرض - أن يحول دون كلمة للثورة الجزائرية والجماهير وقتها. لقد غمرني حنان السيّدة البنزرتية الرمز حين رأت أنّي لا أكل شيئاً مما عليّ المائدة التي أعدتها حباً للثورة وممثلها واكتفى بمضغ المي الذي كان يعصرني داخلياً. وكلما اشتدّ الألم ازداد تعاطفها فألبها محبتي وتقديري آملاً أن تتقبّل مني نفحات هذا القصيد عربون وفاء وهدية إخلاص للموقف الإنساني الشريف جداً جداً جداً !

خيار إن أتى طلب الحبيب !  
لساني ناطق قبل الدبيب  
عليك من السعادة والطيب،  
ويا مزن الحياة لدى اللهب !  
وإني طفلك الباقي... فذوي  
رضعت العلم من نبع خصيب...  
تسكع في الشوارع والذروب...  
فصارت عندهم مأوى الكتيب  
تساج في ظلام.. أو كسروب  
كما يسعى المحنك في الخطوب  
وضاع المسك... طيبا فوق طيب  
لها فرح العروس المستحبيب !

أتونس قد دعوت... أَلحبب  
إليك سلام قلبي قبل ثغري...  
فهذا زينك المحبوب يُغفني  
هلال الغيث يا أمل العطاشي...  
فحبك - تونس الخضراء - طفل...  
هوئى يا خير أم... في الحليب  
هوئى الأحلام يمتضعها شباب  
هوئى الأوهام ضخمها سكارى...  
هوئى الليل الطويل على بلادي  
أتأها «السابع» الميمون يسعى  
فأشرف صبحه نورا... يقينا...  
(وبنزوت) الطروب لها ابتهاج...

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

فقلبي مفعم... هذي ذنوبي !  
أحاديث الرجال لها أديبي...  
تذكّرت اللقاء... ضاعت طيوي...  
إذا سارت خطاك على الرحيب !  
ونفضة تونس الغرا... النجيب  
وهذا أنت كالصبح القريب  
وترفع بالإخا صوت الشعوب  
الميمون أقبيل... كالطيب  
أيها الأسى تدبر في الجيوب  
لك الشارات... يا زين القلوب  
وإشراقا... وكاسات التسيب...  
أسائل في الهوى... تلج المشيب ؟  
ملاك اللطف... والأدب اللبيب

يدي وفي شهودي يا حبيبي...  
فباقات الحسان لها عيوني...  
تذكّرت الصبا... سالت دموعي...  
أزبن العابدين، وأنست زين  
ورحب الحق إصلاح... ودين...  
فكم... كم... كم... سبل دعتها...  
تفيض على البلاد سلام حب...  
لكم سلف... فكن خلفا على الطائر  
يداي للبلاد جراحها...  
لك القدح المعلى في المغاني...  
هو العهد الجديد أضاف حبا...  
أقول إلى القلوب... من القلوب...  
لكم قلبي... لكم قلبي... لكم... يا

هم العشاق في حفل عجب،  
الذي بيني وبينك يا نصيبي  
بأنّ العاشقين بلا عيوب،  
مضى؟ كم...؟ كم مضى...؟ من مجيب؟  
وعبر شواطئ البحر الرحيب...  
فما من شاطئ إلا حبيبي...  
لقاء للأحبة... للقريب  
كبحر العاشقين المستريب...  
يهزّ النفس بالخوف الرهيب  
نسيم البحر... أو لفيح الجنوب  
الصبا... أو قبلة فوق الكشيب،  
هواها في السروق وفي الغروب،  
تعتق في القلوب... مع القلوب...  
ودفقا من حنان... من شبوب...  
فتبدي خفقة الفرح الغريب!

هي الأشواق، والعشاق أم... أم  
يغازلني... هو الحبّ العجيب  
يظلّ - وتونس العذراء تدرى  
فها أنا زائر مستبشق ما  
تواصل حبنا عبر الصحاري...  
تواصل عاطر الحبّ الخصيب...  
تألف بين زرقته وقلبي  
هو البحر امتداد في امتداد...  
يشدّ النفس بالأمل الطروب...  
أحبّ من المغاني... والغواني  
سيان لدى فؤادي من عشتات  
هو الصدق الحبيب على الهوى، يا  
تعاطينا سلافا من حبيبي...  
فجاء إلى القلوب ملاك صفر  
يهزّ ضلوعها شوق الحبيب

\* \* \*

لدى مكثونكم سكنت لعوي  
هي الزيتون في العالم الخصيب...  
أنخله حبنا هل من عذيب...؟  
هوى... (بهزوت) هل غفرت ذنوبي...؟!

على هذي الوجوه سمات قلبي...  
هي اللوز المقشّر... والأصاني...  
هي الرطب الجنّي بلا نخيل...  
لقد طاب الهوى... طاب الهوى... يا

## أهم المحطات الثقافية خلال عشر سنوات (1987-1997)

وانبثقت هذه الإختيارات في أرضية فكرية متينة هي مضامين بيان السّابع من نوفمبر، والخطب والإجراءات الرئاسية والميثاق الوطني.

ومن هذا المنطلق فإنّ المشروع الثقافي في العهد الجديد محمّل بالإصلاحات ومستوعب للعديد من القطاعات التي كانت تعتبر خارج دائرة الاهتمام الثقافي، في حين أنها في الأصل رافد هامّ من روافد الثقافة وعنصر من عناصر الإبداع فيها. ويدخل ذلك في إطار مواكبة تطوّرات العصر حيث اتسع محيط الثقافة وتداخل مع محيطات قطاعات أخرى.

وعلى هذا الأساس تمّ وضع خطة عملية واضحة المعالم تتضمن جملة من المحاور الأساسية التي تنوّد عنها محاور فرعية مفصّلة، وهذه المحاور الأساسية هي :

- \* الإبداع والمبدعون
- \* التنظيم الهيكلي والتشريعي
- \* الترويج والإشعاع
- \* التمويل واقتصاديات الثقافة
- \* التكوين والتأهيل
- \* بحث المؤسسات المرجعية

\* المحافظة على الممتلكات الثقافية وتوظيفها

والمتمثل في هذه المحاور يلاحظ أنّ الثقافة في مفاهيمنا هي الحضارة بما فيها من فعل وبذل وإبداع وعطاء وإضافة وارتقاء وسلوك مدني وقيم



إنّ السياسة الثقافية التي تتوخاها هي تلك التي جعلها التغيير سندا لتوجّهاته الإصلاحية وعلامة مميزة للمصيرة الإنمائية، فهي تلك الأداة الفاعلة لدفع حركة الإصلاح والنمو وإرساء قواعد المجتمع المدني وإضفاء مناخ من التفاؤل والسعادة والإطمئنان على حياة الناس وترسيخ مفهوم الحداثة وتعميق الإدراك بقيم العقل وتكريس التعددية والديمقراطية وحقوق الإنسان في أشمل مفاهيمها.

إلى شتى الوسائل الحديثة والمتعلقة خاصة بعمليات التسجيل الميكانيكي والمغناطيسي تقادماً لما قد يطرأ من استغلال غير شرعي من قبل الكثير من الدخلاء والمستغلين، وسعياً لوضع حدٍّ لكل التجاوزات والمخالفات المعرّقة لمسيرة المبدع وضمان ملكية أبداعه يأتي هذا القانون لتعزيز وسائل ردع المخالفين وتمكين المبدعين من حماية ممتلكاتهم الأدبية والفنية واستغلالها. ونقح قانون الصحافة بما في ذلك الإبداع القانوني الذي أصبح يتم لدى وزارة الثقافة مع أطراف أخرى تأميناً لحرية الفكر والذود عنه.

#### دعم الإنتاج وتشجيع المبدعين

لقد تم إحداث يوم الثقافة لتكريم المبدعين بمنح الجوائز التقديرية والأوسمة للتمييزين منهم بحضور رئيس الدولة. وتطوّرت سياسة الدعم ونظمت قنواتها، وأدخلت/مروّنة أعلى صرفها بالإضافة إلى تخصيص اعتمادات إضافية للتوصية بنشر الكتب القيمة والمبتكرة وإنتاج الأعمال السمائية والموسيقية والمسرحية والتشكيلية وصيانة المنشآت الثقافية وضبط مجموعة من الإعفاءات الجبائية والجمركية وفتح الآفاق القانونية أمام الاستثمار في القطاع الثقافي وإيجاد فضاءات التقاء بين كافة المتتمين لهذا القطاع وفتح الآفاق أمامهم.

#### القاطرة الثقافية

تم وضع خطة لبعث مؤسسات مرجعية في كافة ميادين العمل الثقافي كقصر البارون ديرلنجي الذي تحول إلى مركز للموسيقى العربية والمتوسطة، ومتحف الفن التشكيلي المعاصر، ومتحف الحضارة بقصر السعيد إضافة إلى التطور الذي شمل المركز الثقافي الدولي

إنسانية وإيماناً بقدرات الفرد. فمضمون بيان السابع من نوفمبر هو سلوك ثقافي، وثقافة هي تلك الإحاطة بالفرد كقيمة أساسية وعنصر فاعل في كلّ مجالات الحياة واعتباره منطلق السعي وغايته، وإدراك ثقافي، تلك الإجراءات المتخذة لفائدة حقوق الإنسان وحفظ كرامته وصيانة مكاسبه وضمان توفقه إلى الحرية.

#### فلنأسر الفكر

وتطبيقاً لهذه المفاهيم تم منذ تحول السابع من نوفمبر فلنأسر الفكر وتوفير كافة الضمانات للمبدعين وتمكينهم من إحاطة اجتماعية مقننة وحواجز تشجيعية متعددة، فصرفت جرايات قارة للمبدعين المحتاجين وسحبت التغطية الاجتماعية على العاملين في بعض القطاعات ويجري العمل لتعميمها على بقية القطاعات الثقافية، وتضاعفت قيمة الجوائز المرسودة للإنتاجات في كافة ميادين الثقافة.

#### حماية الإبداع

وضع قانون جديد لحماية الملكية الأدبية للقضاء على التجاوزات والمخالفات ومزيد ضمان حقوق المبدعين ودفع همسهم لمواصلة الابتكار والإبداع والإجتهد. ويتعرض هذا القانون الجديد بصفة شاملة إلى مفهوم حق التأليف وضرورة تمكين صاحب المصنف زيادة على انفراد بحق استغلال مصنفه من حق الترخيص للغير في استغلاله بشتى الوسائل كما ينص على وجوب حماية بعض أصناف الإبداع الحديثة كالبرامجيات التي أصبحت لها انعكاسات اقتصادية كبيرة ومتطورة مما أدى إلى افراد باب خاص ضمن هذا النص القانوني يتعلق بحقوق التأليف في مجال البرامجيات، كما اعتنى نفس النص بالميدان السمعي البصري متعرضاً

والمعاهد والكلليات والمؤسسات الاقتصادية والإجتماعية وركزت العناية على المهرجانات الوطنية والدولية باعتبارها ظاهرة إيجابية تميز الحياة الثقافية التونسية، فتقرر وضع برنامج كامل لإعادة تأهيلها وتدعيمها وإثراء مضامينها كرافد هام من روافد العمل الثقافي ونافذة مشرعة على الإبداع الإنساني. وتتمثل هذه الخطة بالخصوص، في إكمال مهام تنظيم المهرجانات، داخل البلاد إلى المجالس الجهوية والبلديات والجمعيات، بالتعاون مع المندوبيات الجهوية للثقافة، وتغريض اختيار الهيئات المديرة لها، إلى السادة الولاة. وستعمل على مزيد دعم المندوبيات الجهوية للثقافة بكل المستلزمات الضرورية، لتطوير عملها، وتلبية احتياجات الجهات للمادة الثقافية، كما شرعنا منذ بداية سنة 1997 في تحويل الاعتمادات المختصة لدعم عروض المهرجانات المحلية والجهوية، بصيغة تدريجية، إلى المندوبيات.

وإن وزارة الثقافة حريصة على إنجاز برنامج كامل، لتعهد الهيئات المشرفة على المهرجانات، بالتكوين والرسكلة، للرفع من مؤهلاتها في مجالات البرمجة والتسيير والتصرف الإداري والمالي والفني، بالتعاون مع الهياكل المختصة.

وإن هذه الخطة من شأنها أن تحافظ على التقاليد المهرجانية في بلادنا، وتثري مضامينها، وتعمق مردوديتها من جهة، وتمكّن من تعويد كافة الأطراف على المشاركة الفاعلة في العمل الثقافي من جهة أخرى. فالمهرجانات هي علامة من علامات إيمان المواطن التونسي، بحاجته إلى مادة ثقافية، تحقق له توازنه الاجتماعي والنفسي، وتثري ملكاته، وتفتح أمامه المسالك المؤدية إلى الرقي، كما أنها شواهد مما

بالحمائم والخطة التي وضعت للنهوض بالرشيديّة لتصبح مدرسة مشعة للموسيقى التونسية والعربية عموما. وما تقرر بخصوص بيت الحكمة التي غدت مجمعا للعلوم والآداب والفنون، لإثراء الحركة الثقافية والعلمية بالبلاد تبعا للتطورات التي تشهدها بلادنا في المجالات الثقافية والفكرية والعلمية، وتتلخص مهام هذا المجمع في إحتضان أعلام الثقافة البارزين وتمكينهم من مواصلة تطوير البحث في مختلف مجالات النشاط الفكري والعلمي، وفي إتاحة فرص الإجتماع وتبادل المعلومات بين الباحثين والعلماء والمبدعين والمنتمين إلى عدة اختصاصات ومجالات ثقافية متنوعة، إضافة إلى تنظيم ندوات ومحاضرات ذات مستوى رفيع في مجالات اهتمام المجمع وتشجيع الخلق والإبداع ونشر مؤلفات ذات طابع علمي وأدبي وفني، وسيساهم هذا القطب الثقافي في العناية بالثقافة بحثا ونشرا وفي إثراء اللغة العربية والبحوث على إبنائنا استعمالها وتجميع قدراتها وتطويرها لكي تعالج مختلف المعارف وتصبح لغة علم وحضارة، كما أننا بصدد إنجاز المركب الثقافي الوطني بتونس العاصمة الذي سيكون علامة من علامات الارتقاء الثقافي في عهد التغيير.

### ديمقراطية الثقافة

وفي إطار تجسيم البعد الديمقراطي للعمل الثقافي اتجه الإهتمام إلى تنشيط القطاع الجمعياتي وتنمية التعامل بين وزارة الثقافة وهذه الجمعيات، كما تكثفت المجهودات لتكريس لامركزية العمل الثقافي بتدعيم البنية الأساسية داخل مناطق البلاد وتوفير التجهيزات الضرورية والوصول إلى كافة الفئات الاجتماعية واقتحام الفضاءات التي ظلت لمدة طويلة موصدة كالمدراس



المجلة بالتنسيق لأول مرة على حماية المواقع الثقافية التي يعنى بها «المواقع الشاهدة على أعمال الإنسان أو الأعمال المشتركة بين الإنسان والطبيعة»، كالواحات الصحراوية والجبلية وما تحويه من منشآت سقوية والمناطق الجبلية والوديان التي رسمت مناظرها يد الإنسان والتي تستحق الحماية والرعاية تماما مثل المدن التاريخية والقرى والأحياء التقليدية والمواقع الأثرية، فجاء هذا القانون ليضبط شروط التدخل فيها بصفتها مناطق محمية.

واتجه الإهتمام بصورة مكثفة إلى رد الاعتبار لمكاسبنا الحضارية وإعادة تنظيم المعهد الوطني للتراث الذي أصبح مؤسسة علمية مختصة في التراث لجميع قطاعاته، وتهيئة العديد من المنتزهات الأثرية لتعميق الصراط بين الإنسان وتاريخه وبين محيطه، ويعتبر منتزه فوئاح جيتدي بوسعيد وهو أحد أربع منتزهات أثرية بصياد الإنجاز، الأول من نوعه في إفريقيا والعالم العربي، وبعت مشروع الخارطة الأثرية الوطنية لتيسير عملية الصيانة والمحافظة على المكاسب التراثية.

### تيسير مسالك صناعة الثقافة

ويتواصل الجهد بكل ثبات لتحقيق الأهداف المرسومة خاصة في مجالات الهيكلية والتشريع وتشجيع الصناعات الثقافية حيث صدرت قوانين عديدة لتنظيم قطاع الفيديو والأغناء من الأداء على القيمة المضافة بالنسبة للمواد المستعملة في السينما وقرار لوزير المالية والثقافة يتعلق بضبط قائمة الهيئات والمنظمات والمؤسسات والبرامج المرشحة للإنقاذ بالهيئات والإعانات القابلة للطرح من قاعدة الضريبة على دخل الأشخاص الطبيعيين والضريبة على الشركات، والمجلة الموحدة للاستثمار وأوامر وقوانين لتشجيع المؤسسات

تعيشه بلادنا من أمن وطمأنينة وسعادة ولقد أشاد العديد ممن زاروا بلادنا من مثقفين وإعلاميين بهذه الفرحة الثقافية الشاملة، التي تعيشها كافة المناطق في ربوعنا، وقد غدت بلادنا، بفضل هذه التظاهرات الكبرى، محط أنظار العالم. كما سعت وزارة الثقافة، على المستوى المركزي، إلى توفير الإطار المؤسساتي الملائم والمتوفر على عنصر المرونة الضروري في المعاملات لتعهد المهرجانات والتظاهرات الوطنية الكبرى، لذلك تم توسيع مهام الوكالة الوطنية لإحياء واستغلال التراث لتصبح الوكالة الوطنية للتراث والتنمية الثقافية، وتم توسيع شبكة دور الثقافة والمركبات الثقافية الكبرى والمكتبات بجميع أصنافها وتحسين الموجود منها من حيث البنية الأساسية ووسائل التشغيل والرفع من مستوى الإطارات العاملة فيها.

### صيانة إرثنا الحضاري

وفي مجال المحافظة على الممتلكات الثقافية وتوظيفها تحققت العديد من الإنجازات على مستوى التشريع والصيانة والهيكلية ووضعت مجلة للتراث والفنون التقليدية اعتمادا على مبادئ ثابتة قوامها الحفاظ على المعالم والآثار ذات القيمة الفنية والتاريخية مع مراعاة حقوق وإحتياجات مستغليها والمستفيدين منها وتشجيعهم على صيانتها وتضمن هذه المجلة حماية المواقع الثقافية والمعالم التاريخية وترتيبها وصيانة المجموعات التاريخية والتقليدية وتنظيم أعمال الحفريات والإكتشافات الأثرية والبرية والبحرية. وتأتي نصوص هذه المجلة لإزالة كافة العوائق التي يمكن التذرع بها لعلقة أعمال الحماية والمحافظة والصيانة والتي عجزت التشريعات السابقة عن تلافها لعدد البقائص والشغرات التي تشكو منها. وتنفرد هذه

وتنفيذا لتعليمات سيادة الرئيس خلال المجلس الوزاري المضيق ليوم 11 أكتوبر 1996، تمّ تشريك كافة ولايات الجمهورية في هذه التظاهرات، وجدولة الأنشطة وفق نسق تدفق الزوار والسياح الوافدين على بلادنا، مع مراعاة الأحداث والمناسبات الوطنية والعالمية والأنشطة الدولية.

وشهدت هذه المناسبة جملة من الإحداثيات نذكر منها بالخصوص فتح المكتبة النموذجية بآريانة، وتهيئة المتحف الأثري بقرطاج، وتعبير تجهيزاته وبعث مجموعة من المتاحف المعاصرة داخل الجمهورية، وفتح مكتبات جهوية جديدة، وإنارة أبرز معالم مدينة تونس وخاصة مداخلها القديمة ومعالمها الدينية. ولضمان أولر حقوق النجاج والإشعاع لهذه التظاهرات، تكونت لجنة دولية للمساندة تتركب من شخصيات ثقافية وسياسية متميزة ومعروفة بتقديرها وصدقتها لبلادنا، كما بعثت لجنة إعلامية لضبط خطة متكاملة في مجال الاتصال.

احتوى البرنامج العام لتونس عاصمة ثقافية على أنشطة تشرف عليها وزارة الثقافة بصفة مباشرة، وأنشطة أخرى ترجع بالنظر إلى وزارات ومنظمات وجمعيات وهيكل أخرى. ولقد ساهمت هذه التظاهرة في مزيد إنعاش الحركة الثقافية، ودفع العمل الإبداعي، وإدخال الثقافة في شموليتها في صميم المسيرة التنموية، وتنشط الحركة الاعلامية بالإضافة إلى تجسيم المردودية الثقافية وغرس تقاليد جديدة للإستهلاك الثقافي، وتدعيم البنية الأساسية، ومزيد التعريف بإنجازات بلادنا.

الإقتصادية على الإستثمار في ميدان ترميم وصيانة المعالم الأثرية وتحرير توريد الكتاب وإغفاء الورق الثقافي من الاداءات القمريّة وإقرار تعويضات على القيمة المضافة وإغفاء جميع الآلات الموسيقية من الضرائب القمريّة بالإضافة إلى الإعداد لضبط مجموعة إضافية من الإعفاءات القمريّة والجباية وسنّ تشريعات جديدة لتحديد مواصفات المهن الثقافية وبعث معاهد خاصة بالتكوين في الميدان الثقافي.

وتسعى سياستنا الثقافية إلى توفير الحصانة الضرورية للإنسان التونسي ضدّ كلّ ما من شأنه أن يمسّ من قيمه ومكاسبه أو يحدّ من تطلّعه ومجاراته لنسق التطوّر الحضاري، فهي أداته الفاعلة لانتظام محرك الحياة وفرض الحضور بالنقد البناء والحوار المجدي وتجاوز الحواجز وتحقيق المصالحة مع قيم العصر وتعميق الوعي بسيادة المبادئ العقلانية وسلطان الفكر وترويض المعارف ورفع التحديّات.

## الإشعاع

إنّ اختيار تونس من قبل منظمة اليونسكو عاصمة ثقافية كامل سنة 1997، يعدّ تنويجا للنجاحات التي حققتها بلادنا في مختلف المجالات، وتجذّرها وتفتحها. ويمثّل هذا الاختيار اعترافا آميّا بمنزلة بلادنا وإبرازا لخصوصية التجربة التونسية وأبعادها الإنسانية. وتكونت للغرض، وبإذن من سيادة رئيس الجمهورية، لجنة وطنية جمعت ممثلي الوزارات وولايات تونس الكبرى وبلدياتها وعقدت سلسلة من الاجتماعات أفضت إلى انتقاء حوالي 60 مشروعا.

## أهم الإنجازات الثقافية 1987-1997

- \* اتخاذ الإجراءات الكفيلة بضمان الحرية للمبدعين في مختلف مجالات الإنتاج الثقافي في نطاق احترام المبادئ الأساسية للمجتمع.
- \* إعادة هيكلة وزارة الثقافة والمؤسسات الثقافية بوضعه والمهرجانات.
- \* السعي إلى توفير مزيد الضمانات لحماية حقوق المبدعين وحماية الملكية الأدبية في كافة القطاعات الثقافية (مراجعة النصوص التحقّق هذا الغرض).
- \* صدور قانون الملكية الأدبية والفنية وبعث المؤسسة الوطنية التي تسهر على تنفيذه.
- \* تعميم النفعيّة الاجتماعيّة على العاملين في القطاعات الثقافية.
- \* اتخاذ الإجراءات المناسبة لتمكين الإنتاج الثقافي التوسعي من اقتحام الأسواق الخارجية وتشجيع المبادرات في هذا السياق.
- \* إلغاء الأداء الموظف على توزيع الأفلام السينمائية الذي كان يساهم في تمزيل صندوق التنمية الثقافية مع تحمّل ميزانية الدولة لهذا الفارق.
- \* من التشريعات المنظمة للقطاع الموسيقي في مختلف المجالات ومراجعة القوانين الموجودة وتطويرها وتشجيع الاستثمارات الخاصة في القطاع المذكور.
- \* تشجيع نشر الإنتاج الموسيقي عن طريق مختلف الوسائل وإعادة تنظيم التعليم الموسيقي.
- \* تنظيم قطاع الفيديو من حيث التوريد والتوزيع والإستساح والمراقبة.
- \* تخصيص يوما للثقافة سنوياً يقع فيه تقييم السياسة الثقافية التي رسمت ملامحها بعد تغيير السابع من نوفمبر كما يتم فيه إستاد جوائز الدولة

- \* للمثقفين والمبدعين في مختلف مجالات الإبداع الثقافي.
- \* بحث برنامج مشترك بين وزارة الثقافة وباقي الوزارات لدعم الإنتاج الثقافي وتطويره.
- \* اتحاد الإحراءات المناسبة لتحسين الامركرية الثقافية في مستوى الإشراف والقرار صمانا لحوار أوسع وإسهام أوسع لكافة الطاقات الفكرية الجهوية والمحلية من ذلك إصدار النصوص القانونية المتعلقة بالتنظيم الإداري والعالي للمندوبيات الجهوية للثقافة وطرق تسييرها.
- \* تحقيق شمول دور الثقافة والشباب لشاط الثقافة والشباب مع تخصيص بعضها لنشاطات ثقافية متميزة.
- \* ترشيد النحان الثقافية الجهوية والمحلية وإعمالها الصعبة انقانونية وجعلها أشد ارتباطا بالمجموعات المحلية وكسر معزلة على محيطها وتفاعلا مع المؤسسات الثقافية الجهوية والمحلية.
- \* تأسيس حزب سياسي وطني بالأفلام ورخصها بدير الثقافة وشباب ونوادي السينما.
- \* دعم العناية بالثروات الأثرية والمعالم التاريخية وتوظيفها ضمن الدورة الاقتصادية لتعريف بها وجعلها تروى مداخل تسعد على زيارة هذه المعالم وأحيائها.
- \* توطيد المعالم الأثرية في خدمة الوعي التاريخي وترسيخ الانتماء الوطني العربي والإسلامي والمتوسطي والإفريقي في ناشئتنا.
- \* بحث وحدة للهوس بمصادر الذاكرة والهوية الوطنية بوزارة الثقافة
- \* تشجيع الاستثمارات الخاصة في الميدان الثقافي لتطوير الصناعات الثقافية ودعمها بحيث تصبح صاعات قادرة على الإعتماد على نفسها والإضطلاع بدورها في إثراء الإنتاج الثقافي وتنمية الاقتصاد الوطني وتوفير المزيد من مواطن الشغل واستغلال الإمكانيات والحوافز التي تتيحها المحلة الموحدة للاستثمار.
- \* تشجيع المبادرات الخاصة لمحت فضاءات ثقافية جديدة وتطوير العضاءات الموجودة وذلك بتمكين الباعثين الثقافيين من امتيازات خاصة مالية وجبائية.
- \* تحديد نوعية المهرجانات بتقييمها وضبط خصوصيات كل منها وطرق تسييرها وأهدافها وإعطاء بعضها أبعادا دولية حقيقية وتمتين صلتها بالحياة

- الاقتصادية والثقافية بالجهة وتشجيع المبادرات الخاصة في هذا الغرض.
- \* تشجيع المشاركات في مختلف المعارض والتظاهرات الدولية بالتعاون مع الجهات المعنية سعيا إلى مزيد التعريف بالحضارة والتراث والإنتاج الثقافي والعلمي في مختلف الجهات.
  - \* دعم التربية الفنية في المدرسة وإقرار بعض الاختصاصات الفنية (الموسيقى والرسم) ضمن المواد الاختيارية في شهادة البكالوريا.
  - \* تشجيع الثقافة العلمية.
  - \* العناية بالتونسيين في الخارج وتطويعهم ثقافيا.
  - \* توطيع كلّ الفضاءات والبنائات التي يمكن استعمالها لنشاط ثقافي.
  - \* تشجيع النوادي الثقافية بتزويدها بأدوات استساغة حسب نوعيتها وخصوصية موقعها.
  - \* تزويد مدارس اريف بكتب المطالعة لتكوين بوابات مكتبات بتعهدا المطالعون والتلاميذ.
  - \* الزيادة في عدد المحاولات المكتبية ونكثف زياراتها إلى المناطق الريفية.
  - \* إنتاج المكتبية النموذجية بأريانة وتجهيزها.
  - \* إنشاء متحف الفنون التشكيلية التونسية.
  - \* تطوّر المجموعة المتحفية الوطنية.
  - \* نمو عدد أروقة العرض الخاصة.
  - \* صيانة وتوظيف سلسلة القصور بالجنوب التونسي.
  - \* إعداد قانون لتشجيع الحواص على صيانة المباني التاريخية المرمية.
  - \* إعداد منتزهات أثرية بقرطاج ودقة وسببلة.
  - \* بحث مخبر وطني لصيانة وترميم المخطوطات.
  - \* تطوير الأركسترا السنفونية التونسية.
  - \* تحويل المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات (بيت الحكمة) إلى مجمع لعلوم والآداب والفنون وتشريكه في إجراءات تعريب الإدارة.
  - \* تقديم مساعدات مالية شهرية لعدد من الفنانين ورجال الثقافة ولعائلاتهم بما يتماشى ومنزلة المثقف ويحفظ كرامته ويقيه من مظاهر الإحتياج والخصاصة.

- \* الترفع في قيمة الجوائز الثقافية التشجيعية وجائزة 7 نوفمبر للإبداع.
- \* إحياء دار الكاتب وبيت الشعر، ودار المسرحي ودار الفنان التشكيلي.
- \* إنحار القسط الأول من المكتبة الوطنية الجديدة وتوطيعه لاحتضان قسم الذوايات.
- \* تحويل دار البارون ديرلجي يسيدي بوسعيد إلى مركز للموسيقى العربية والمتوسطة (النجمة الزهراء).
- \* تنظيم دورات منظمة «شهر التراث» التي تعطي بتطاهراتها كامل تراث الجمهورية.
- \* بعث مركز وطني برفص.
- \* بعث مركز وطني بحرف نعتي.
- \* إصدار مجلة حماية التراث الأثري والتاريخي «العمود السعيدة».
- \* إقرار جملة من الإعمال الفاعلة الثقافية.
- \* إعادة هيكلة المعهد الوطني للآثار والفنون الذي أصبح معهد وطنياً للتراث.
- \* إعادة الاعتبار لفرقة الرشيدة وتطوير وسائل عملها.
- \* العناية بتكوين في القطاع الثقافي حتى يواكب التطورات العالمية ويضم الإشعاع اللازم لبلادنا ويعرف بإمكانيات منتوجاتها.
- \* ترويج الإنتاج الثقافي الوطني بالحارح ودعم برامج التعاون الثقافي في تونس ومع بقية البلدان الشقيقة والصديقة.
- \* بعث قاعة «الفن الرابع» لتسكين المسرح الوطني من فضاء إضافي.
- \* جعل المركز الثقافي الدولي بالحمامات فضاء للحوار الثقافي العالمي.
- \* بعث ثلاثة مراكز للفنون الدرامية والركحية بكل من قصبة والكاف وصفاقس.
- \* بعث مجموعة من المتاحف الأثرية داخل البلاد.
- \* إنجاز مشروع الخارطة الأثرية.

# الملتقى الأول للشعراء العرب

تونس من 22 إلى 25 سبتمبر 1997

لطفي الحيدوي

- شعر عربي حديث ومسانه الأيقاع.
- الشعر وبحر الكائن، قراءة في مسجل.
- الشعر العربي الحديث ومشكلة التلقي.
- فالحاج في هذه الإشكاليات هو المنظر في ماهية الشعر العربي وحضوره
- وشك ما طرح في كل حين قضية أين هذا الشعر.

## 1. النظر في الشعر وحضوره

تناول كمال فحة (تونس) في محاضراته «الإبداع كمشروع ثقافي مفتوح»، العوامل المؤسسة للتجربة الشعرية. فالشعر عنده كالفن، تأسيس لحرمة المتكلم ولسل الحياة في تنوع مظاهرها وتعدد أحناسها. أما الإبداع حلقا وتلقيا فهو تأسيس مستمر لحطة التأسيس هذه التي ترسخ على مدى الأجيال المتعاقبة نحوه الإثراء وتخرج بالمتكلم الممدع من العزلة إلى رحاب التواصل، إلى الكون.

ولا تكتمل لحطة التأسيس إلا عندما تتحانس في التجربة الشعرية العوامل التي تكونها بالقوة :

- اللغة وهي خط التقاطع بين الجسد كجمال تعتمل فيه العريضة والريفة
- الارتياح واللعب المتمثل في ما وراء الجسد
- الرغبة : لا يستقيم الحوار إذا لم تتوفر الرغبة كحافز للحروح من تقوقع
- الوجود إلى جدلية التصادم والحوار.
- القدرة : وهي تحمل الجسد الراغب مسؤولية محاورة الآخرين والكون
- كامتداد طبيعي للرغبة يسمو بها إلى مرتبة الفعل والإبداع.



نظمت وزارة الثقافة الملتقى الأول للشعراء العرب. وقد وزعت أشغاله على مدى أربعة أيام بين المسرح البلدي محتضنا لأمسية الافتتاح وقاعة باردو بتزل الهناء الدولي إطارا للجلسات النقدية ودار الثقافة ابن رشيق فضاء لسماع الشعر. وقد حاول المشرفون على تنظيم الملتقى جمع أبرز الشعراء من كل الأقطار العربية ونخبه من ممثلي أجيال الشعر التونسي.

وبالنظر إلى المسائل النظرية المقترحة تمت دعوة المختصين لذلك فكانت أربع جلسات :

مرتبطة بحركة الذات الشاعرة وقرارها الداخلي الخاص في قصيدة التفعيلة، الأمر الذي يولد صورة بصرية يصعب توقُّعها أو رصدتها مسبقاً من الناحية التشكيلية كما يصعب إعادة إنتاجها على نحو مطابق أو مقارب بين قصيدة تفعيلية وأخرى.

ومن ناحية أخرى ارتبط إيقاع القصيدة الجديدة بمكوناتها الداخلية ابتداءً من حركة الذات الشاعرة ورؤاها البعيدة وانتهاءً بمكونات اللغة في تراكيبها ومساحاتها التخيلية ومن رموز وشفرات الأمر الذي يولد شيئاً جديداً على مستوى التكوين والإيقاع الداخلي ممّا يصعب على الأذن التقاطه لما يحتاج من رهافة في الحسّ والأصغاء لا يمكن التقاطهما إلا بآذان متخاضرة معها سائر الحواس.

ويرى «علوي الهامشي» إنّ هذا المآل هو الذي جعل العلاقة التواصلية التي أنتجتها قصيدة التراث العربي غير قادرة على قلب التحيزات الجمهور المتلقي في عملية تواصل مع القصيدة الجديدة ذات الخصائص الإيقاعية والشعرية والمضمونية المتشابهة.

فانقصيدة العربية استبقت قد استطاعت على المدى الطويل الذي قطعته والتراكم العنّي الذي حققته أن تخلق لنفسها قواعد استقبالية أو حالة تواصلية راسخة في الذاكرة الشعرية العامة والخاصة إلى الحدّ الذي جعل إنشاء الشعر أو الإستماع إليه يمثلان حالة متطابقة تقريباً أو بينهما جدل لا ينقطع. وقد كان من قوّة تأثير المستمع في القصيدة أن تأسس على طريقة استقبالية عدد من القواعد النقدية والقوانين البلاغية التي كانت تضمن نجاح القصيدة، من ذلك عنصر التوقع الذي بموجبه يستطيع المستمع أن يكمل البيت قبل سماعه كاملاً أو توقع قافية بيت.

وقد حاولت قصيدة التفعيلة تأسيس قواعد استقبالية جديدة منبثقة على المضمون الفكري الثوري أساساً وعلى بعض القوانين الجمالية الجديدة المتصلة بالشعرية وبنائها ضمن قانون المقارفة حين تتحقّق

- الظرف : وهو الذي يعطي معنى للعامل السابق. فالرغبة التي تحفّز على الحوار تنزل في ظرف وتحتك به أي تقرأ وتتجاوز معه. فإنّ أن تفلّك رموزه وتروّض نفسك حتى تتمكن من معايشة تقلبات الظرف وتعقيداته فتكون قادرة وأعية بقدرتها منتشية. وإما أن تعجز فيلجمها الظرف أو التاريخ ويرجعها إلى ما قبل الحوار أي إلى «جدلية الهلس والتبرير».

إنّ هذا النظام السابق لعملية الإبداع يكون حسب المحاصر المتحيّل أو المحيال الذي يؤسسه المبدع عند تاصيل حرمة الحياة وجمالها كلّما تشخصت رغبته فعلاً قادراً متعدّياً إلى الآخر وإلى الكون.

وإن قراءة مفهوم المتخيّل في الثقافة العربية تبيّن أنه يكاد يكون مغيباً. ورغم أهمية لحظة الخروج الرومنسي فإنّ مفهوم الخيال الشعري لم يتطور بعد بما فيه الكفاية ليصبح أداة نظرية فعّالة في الثقافة العربية وظلّ الإبداع العربي بشكل من الأشكال مهبطاً هذا الجانب ولذلك لا يزال مشدوداً إلى قديمه الرومنسي. وهنا تكمن أغلب مآزق لحظتنا هذه شعرياً.

أمّا «علوي الهامشي» (البحرين) فقد درس تحولات فلسفة الإيقاع لينتهي إلى التساؤل إن كان الإيقاع يصلح لأن يكون مدحلاً لقراءة الشعر والتواصل معه.

فالذي غلب عند الدارسين أنّ التحول الشعري كان نتيجة مخاض إيقاعي فحسب. ذلك أنّهم لاحظوا «حبّات العقد» التفعيلية تنفطر من سلكها النظامي وتتناثر حرّة طليقة في السطور منضّدة بياض الصفحة على نحو تشكيلي جديد لم تألفه عين العربي من قبل وهي عين كان يستقدمها في تلقّي الشعر الذي كان ربيب محارة الأذن لديه. لذلك قيل إنّ أول ضربة أنزلتها القصيدة الجديدة بالقارئ الكلاسيكي هي تلك التي تلقّتها عيناه (عبد العزيز المالح) وعلى الرغم من ذلك ظل للأذن نصيبها الوافر في القصيدة الجديدة نظراً لانبثاق إيقاعها الوزني على نظام التفعيلة إلا أنّه نظام آخر مختلف عن نظام البيت. وهو اختلاف يجعل التفعيلة



- الكلمة : لا يوجد فيها أمر لافت.

- التركيب : وهو أهم ما أتى للإيقاع تكاد لا نخلو قصيدة نثرية منه وماتاه إدراك الشاعر ضعف الإيقاع القائم على أوزان وتفعيلات فيكون التعاود التركيبي مولداً للإيقاع يمكن أن يمدّ الفراغ الناجم عن غياب الوزن. وفي حضوره يخلق نوعاً من الانتظام الوزني الذي يفعل مباشرة في المتلقي فيسهل إدراكه.

فالإيقاعية في قصيدة النثر تحلق حوارين مع الإيقاعية القديمة لتحلل تماماً من المركزي فيها وهو الوزن ومترقاته وتجعل الهامشي فيها مائياً مهماً.

\* إيقاع ناجم عن نوعية المقاطع الموظفة : اعتماداً على «المسعدى» يمكن أن نذكر الإيقاع انطلاقاً من أهم المقاطع المستخدمة، فإذا غلبت في الخطاب المقاطع المسعنة عن المنفتحة فإن الإيقاع يكون صلباً شديداً، وإذا غلبت المقاطع المنفتحة يكون الإيقاع عائياً.

وبحسب أن نجد تعالفاً بين طبيعة هذا الإيقاع والمعاني الشعرية التي يعبر عنها النص.

(ب) الوعي المرثي : وله أربع وظائف :

- سعي النص لبناء صور فضائية متعاقدة ولافتة أو على أشكال قولية.

- التعبير الصوتي والدلالي : فالشاعر يتوقف في مواطن من السطر لجعل موقعية أو مشهدية تناظر مشهدية المقطع في الشعرية القديمة.

- خلق تجاوبات فضائية.

- رسم إيقاع النص بالقطع والإجتهاد.

ويخلص «خميس الورتاني» إلى القول إن السواد الأعظم من نصوص قصيدة النثر خلّو تماماً من أي إيقاع. بل ثمة نماذج لكبار شعراء هذا النموذج لا إيقاع فيها مطلقاً بل إن ارتسامها الخطي يؤكد نثريتها. ربما لأنّها ليست شعراً أو إنّ ما أتى الشعر هو الصورة أو التركيب. وتناول «محمد العمري» (المغرب) مكونات الإيقاع

الدهشة وتحدث المفاجأة. وهما عنصران منبئان على عكس قانون التوقع القديم.

وجاء النص الشعري الجديد المتمثل في قصيدة النثر ليؤسس ذائقة شعرية تستعد عن قاعدة المضمون العامة وتغوص في بحر الخصوصية الشديدة والكثافة المركزة والإيجاز التعبيري والمجانية أو الاعتباطية الذاتية. وقد كان من شأن ذلك تأسيس استقباليات فردية أو نواصية ذاتية تقوم على العلاقة الشخصية مع النص. ويبدو أن تلك العلاقة بحاجة إلى ابتكار طرف توصيل جديد مختلف عن الاحتفالية العامة التي عرفت بها القصيدة البيئية، والاستقبالية الموقّعة ذات البعد الشفاف الذي عرفت به قصيدة التفعيلة.

وينهي «علوي الهاشمي» محاضراته بالتساؤل إن كان النص الشعري الجديد يستطيع أن يخرج من مارة على المستويين الفني والتواصل ليستفيد من ذلك التراكم الكمي صورة النموذج الكيفي المفاوق!

وقدم «خميس الورتاني» (تونس) دراسة حول الإيقاع في قصيدة النثر، انطلاقاً من مفهوم الإيقاع بأنه «اضلاع بوحود انتظام يخضع له الخطاب يحصل في ذهن المستقبل ولكنه قابل للمقايمة يمكن أن يشمل البعد الفضائي المرثي شموله البعد الزمني المسموع». ويذهب إلى أن للإيقاع في قصيدة النثر مستويين متضافرين.

1) الإيقاع الزمني المسموع : وفيه إيقاعات

\* إيقاع ناجم عن التجاوبات الصوتية ويشمل كل مظاهر التناغم الناجم عن توظيف للأصوات محصوص باختلاف مستوياتها : الصوت المفرد والكلمة والتركيب.

- الصوت المفرد : بإخراج الملفوظ على نحو من التشاكل والتناغم كترديد صوت بعينه أو مجموعة أصوات محدّدة ثم توظيف سمة صوتية على نحو متميز كالجهر والهمس.

النثر نفس المبدأ الإيقاعي نفسه.

ولكنها تكون قد خلقت مطعنا مهيماً. فهل يستطيع المستوى الحرّ وشبه الحرّ من الموازات أن يكون بديلاً للمستوى المنتظم دون أن يقع المنجز في إفسار النثر وهل القصيدة النثرية تدرك انساق النثر وتقنيات السجع حتى لا تخرج من القصيد وتقع في السجع ؟

\* المستوى التأويلي :

كان الأداء مهيماً في القراءات القرآنية لأنه يتحكم في ناول الدلالات وصار أشد أهمية في الشعر الحرّ لأنه يدخل في ناول التداخل بين التمثيل الدلالي والتفطير النظمي وتوزيع الفضاء لتوليد مستويات متعددة من الدلالات. فالرواي اليوم هو الشاشة والورق الذي يسمح بتشكيلات جديدة غير متوقعة.

\* المنهج البلاغي والركبي النحوي

ويتجلى في «محمد العمري» إلى القول إنّنا في دورة حضارية ابتدأت منذ أن قلنا إنّ القصيدة العربية اكتملت منذ «امرئ القيس». فنحن لم نخرج من القول «إنّ مقصد القصيدة...» فالتنوّجات الداخلية لتأريح الشعر العربي أي الانتقال من العمود إلى الموشح إلى قصيدة التفعيلة إلى قصيدة النثر، لم تولّد كليات نظرية. وهنا تكمن أزمة تردّي القصيدة العربية الحديثة.

2. أفق الشعر العربي الحديث

يمكن اعتبار المحاضرين قد طرّفوا هذه المسألة من زاوية بحثهم في المشكلات. فقد طرح «سعيد السريحي» (السعودية) أزمة الخطاب الثقافي العام الذي أنتج ظاهرة الشعر الحديث. واهتم «حسين الواد» (تونس) وبعض المناقشين بمشكلة التلقي. أما عبد الله الغدامي (السعودية) فقدّم محاضرة عالّج فيها قضية النجومية وما ينجر عنها من عصى ثقافي.

في معالجة تاريخية أي بالنظر إلى الأثر التاريخي المنجز لا المتوقع. وعليه، فإن الإيقاع في القصيدة العربية ذو أربعة أركان :

\* البنية المجردة التي تمثلها الأوزان العروضية وهي سابقة على التحقق اللغوي وذات مستويين : مسطح وتعبيري.

فالمسطح سابق على الأجراس والوابع تستوي فيه صيغة (شاعر) وصيغة (متقن) فلا فرق عروضياً بين مدّ (الشين) وسكون (الناء) ولذلك عبّر عنها عروضياً بصيغة واحدة (فاعل).

وهذا المستوى أميل إلى الانتظام والسكون وهو مصدر الرثابة. أمّا المستوى التعبيري فتتمثله الانساق التي تكونها الحركات والسكنات أي التفاعيل. وعلى أساس هذه الانساق لا على أساس الكم المقطعي تم التمييز بين البحور : فكل واحد يحسّ بشكل وكنّ بحر يعبر عن إيقاع مميّز.

وقد بذلت جهود كبيرة قديماً وحديثاً لاكتشاف الجوانب التعبيرية لهذا المستوى خاصة بالنظر إلى الأغراض والمعاني الشعرية وهو مسعى غير سليم لأنه بحث عن المعنى قبل الخوض في اللغة. ولذلك لاحظ الدارسون انتقال هذا المستوى بين الحضارات دون حاجة إلى المعنى.

\* البنية المجسّدة بالصوّات والصوامت، وهي تخالف المسق التجريدي من حيث هي حرّة وشبه حرّة. وهي قد فقدت حيويتها إذ تصبح نظاماً بديلاً أي سجعاً أو موشحات.

وبالتفاعل بين المستويين المجرد والمجسّد تبدأ عملية إنتاج المعنى.

ويتساءل محمد العمري هل إنّ سؤال التحديث مع الشعر الجديد مطروح في مستوى الانساق القديمة أم في مستوى المبدأ الإيقاعي نفسه ؟

ويرى أنّ قصيدة التفعيلة تطرح السؤال في مستوى التخلص من الانساق القديمة. في حين تحاول قصيدة

في لغة يختلط فيها الثقافي بالسياسي.

فالثورة لم تكن داخل الشعر بل خارجه وامتدت إليه. فلم تكن ثمة فلسفة بإمكانها أن تشكل البعد النظري لهذه الثورة باعتبارها ثورة الشعر ولذلك ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالإيديولوجيا تكرّس للشعر مفهوماً باعتباره معبراً عن هموم الشعب ومحركاً لحسّ الجماهير دون العناية بما يجعل من ذلك الشعر شعراً، ودون حمايته من أن يسقط مرةً أخرى في مصيدة الخطيئة بعد أن زحزحته الرومنسية عنها وصار للشعراء نقاد يزنون كلّ ما يأتون به فاصبحوا سلطة كفيفة بأن تجعل كلّ من يعرّ له أن ييدي ملاحظاته عن منجزهم الشعري في قائمة التقليديين العاجزين عن امتلاك الأدوات النقدية التي تمكنهم من فكّ مغاليق الشعر واكتشاف القوانين المحركة للنصّ.

واكتشف النقاد في مقولة التوظيف ما يمكن أن يعقد هذه الثورة العنصرية بينهم وبين الشعراء. فللمجمل السهولة وظيفة وللتقيرية والمباشرة وظيفة وللصور المتراكمة المكررة وظيفة والاضطراب الوزن وظيفة... ويهيئ الباحث بقوله إنّ الشعرية المعاصرة هي خلاصة لمحاولات رائدة لم يعطها النقد حقّها من المراجعة فتكرّست بانجاراتها وهفواتها باعتبارها نماذج لشعراء رواد تتناسل تجاربهم بما لها وما عليها.

كما إنّ الاضطراب الحاصل في مستوى الشعرية من شأنه أن يغري كذلك بمسألة النقد عمّا إذا كان قد قام بواجبه تجاه هذه التجارب وكشّف عمّا هو شعري وما هو غير شعري.

#### ب) أزمة التلقي

لما قام «محمود درويش» إلى المصداق في المسرح البلدي تجاوب التصفيق ترحيباً وإكباراً، هذا فضلاً عن التجاوب الحاصل أثناء الإلقاء وبعده.

وهؤلاء الحاضرون الذين تفاعلوا مع أحد أبرز رواد الحداثة في الشعر العربي كان لقاءهم بجمال الصليحي

#### أ) المشكلة المفهومية

يرى «سعيد السريحي» أنّ مصطلح الشعر الحرّ معبر عن مقاصد مستخدمين في وصف ما يرمون إليه كاشفاً رؤيتهم لما خاضوه من تجربة. فالصلة وثيقة بين الروح العامة التي كانت تسيطر على منتصف هذا القرن وما كانت تلهج به من دعوات التحرر. بحيث كانت الحرية هي الكلمة السحرية المتواترة عند الساسة والمثقفين والمصلحين فانتهدت هذه الكلمة إلى أن تكون غامضة توحد خلفها الداعون إليها وكذلك تغجر الصراع والاختلاف حولها.

وأشار الباحث إلى أنّه لا ينظر إلى المصطلح من حيث إحالته على التجربة الشعرية التي استخدم في وصفها بل ينظر إليه باعتباره إحالة على الخطاب الذي كان مهيمناً على تلك الفترة.

فمفهوم التحرر لم يكن يعني إطلاق الذات الإنسانية بقدر ما كان يعني تخليصه من جهة أو طرف ضاغط. فالتحرر يعني إحلال فئة محلّ فئة أو طبقة محلّ طبقة. ولم يكن متجهاً نحو الذات بل كان انفعالاً متجهاً نحو الآخر. ولكي يتحقّق هذا الآخر كان يجب أن يجد فيه جهة يحملها المسؤولية ويسقطها ويتخلص منها... ولما كان الشرط التاريخي يطرح الاستعمار نموذجاً مثالياً يجب التحرر منه، فإنّ ذلك دفع كلّ فئة إلى أن تبحث عن مستعمر للخلاص منه. وعندها تمّ النظر إلى التراث باعتباره مؤسسة استعمارية ينبغي كشف ممارساتها وإعلان الاستقلال عنها. وبذلك تمّ نسج شبكات تربط بين التراث والسلطة التي كانت تحيط بها شبهة الاستعمار.

ثمّ صارت أشكال التراث امتداداً لأشكال السلطة التقليدية، وبلاغة التراث ينظر إليها على أنّها صدى لهيمنة السلطة التقليدية، أمّا جمالياتها فهي مرآة لحياة البذخ التي أحاطت بها نفسها، وما رؤيته إلا رؤية ثابتة مستقرة. ومن هنا جاء معجم الثورة والتمرد والتجاوز

وبناء على هذا الوصف تساءل المنصف الوهابي إن كنا فعلاً أمة كتابية استوعبت الكتابة ؟

أما «أبو يعرب المرزوقي» (تونس) فيرى أن المشكل فلسفياً يتمثل في كون الفنّ كان يلعب دور الدين يخاطب كلّ الضمائر فصار يخاطب مختلفين في فهم الرموز والعموض.

وبالنسبة إلى الشعر العربي فإنه كان له جمهور محدد هو البلاط وذلك لم يعد موجوداً إذا استثنينا الشعر الدعائي التافه. وكان الشعر أيضاً يحقّل نوعاً من الخطاب الجمعي كالشعر والحماة وهو كذلك متعدي الآن إذا استثنينا أيضاً الشعر الإيديولوجي الذي يكاد يخرج من دائرة الشعر. فمن يخاطب الشاعر العربي اليوم ؟

يقول «أبو يعرب المرزوقي» إن الشاعر العربي صار يخاطب الجامعيين أو الغرب إن ترجم شعره. فنبذه المتلقي العربي العام.

أما «حسين الواد» (تونس) فيرى أن مشهد التلقي ليس له حلال وحلقة. فالمادة الغزبية التي يلتبس فيها التلقي من مقدمات ودواوين ومقالات ودراسات توهم بالمنزلة المتميزة للشعر الحديث غير أن القارئ المتمتع يتملكه الضيق فالذي في هذه المادة يكرّر بعضه ويجتزئ نفسه.

ولكن هل للتلقي من آفاق ؟

يرى «حسين الواد» أن الشعر الجديد نشأ في ظلّ التأثر بالأجنبي، فهو شعر يستحضر أصحابه معارف ومرجعيات ليست في متناول القارئ. كما إنه شعر يركز على مجموعة من القوانين لإقامة التوازن النصّي ولذلك دخلت على التلقي مناهج عديدة تتساءل بعدها عن النظرية التي يمكن أن تهدي إذ لم نعد نتيبن المسالك إلى هذا الشعر.

وبلغت المحاضرات الإتياء إلى الاضطراب التطوري الذي صاحب انتشار البنيوية. فالذي نشاهده هو ضرب من الرجوع إلى ما قبل البنيوية ولذلك فالمطلوب في هذا الباب هو تطوير البنيوية والاستفادة من سائر العلوم.

بدار الثقافة ابن رشيق مماثلاً.

والمفارقة أنّ هذا الأخير يلقي شعراً عمودياً بلغة النصّ القديم، فتباعد الشاعران وأجمع عليهما الجمهور.

ونحن لا يمكن أن نغفل القيمة المتميزة لنصوصهما والدافعة إلى الحماس لهما. ولكن ربما يحجب ذلك بعداً آخر خطيراً. فلقد كان «الصليحي» المعبر عن النص القديم الذي هو مطعن عبد الجمع وكان «درويش» رمزا حداثياً وبضالياً. فتردّد السامعون بين الدائرة والمثال بل يمكن أن يذهب أكثر من ذلك فنقول إن الإلقاء عندهما كان يتّجه إلى السامع باعتباره إذا تطلب نصّها أو تحكيه.

تلك هي أزمة النصوص العربية المعاصرة، يعود المتلقي العربي إلى قصيدة عربية قديمة يقرأها أو يحفظها ويتأبه الضمير عند قراءة الأسطر الأولى من نص حديث. ولا يزال حضور شاعر يكتب بعدد في الملتقيات الشعرية يضعف صدى الجماليس.

وتتضح صورة المتلقي العربي أكثر حشاشاً يتفاعل في المقامات الخطابية (الإلقاء) مع النصوص الحداثيّة التي لا يقرأها تفاعلاً يبرره أنواع أدبية قديمة كالنصوص الشعرية التي تنشّد في الأسواق والمقامات والنصوص الخطابية.

وربما وجد بعض المتدخلين تفسيرات لعدم انضباط التلقي، فهو مستويات أو موقف أو عصى ثقافي.

فقد حدّد الشاعر المنصف الوهابي (تونس) التلقي في ثلاثة مستويات : الشفوي والكتابة وما بين الشفوي والكتابة.

والمستوى الأول هو اليسير الغالب إذ يعتمد الأذن في تقلب النصوص. فكما يطرب للشعر القديم يطرب لنزار قباني. أما مستوى ما بين الشفوي والكتابة فهو بين يسر وعسر في التلقي بين صعوبة الاستيعاب والطرب له حيث يمكن إدراج شعر محمود درويش.

أما المستوى الصعب التلقي فهو مستوى الكتابة إذ يعسر على المتلقي العربي هضم شعر «أدونيس».

خلاصة التمسق الفحولى . فالتجربة الشعرية عنده تتم عبر انتهاك عذرية اللّغة لأنّ الكلمات في اعتقاده وكما يعبر هو : « عذارى وتظلّ كذلك إلى أن يضاجعها كي تتعهر وعبر معاشره الشاعر لها تتحول اللّغة إلى أميرة أو إلى خادمة » . كما إنّه يصف أخطاه بأنها جميلة فيقول « إنها جميلة لأنني حين استعذبها بعد 40 سنة من ارتكابها أجدها رائعة حقاً » فعمل نزار قباني ليس عفويا أو انفعاليا بل هو مخطط مقصود احتاج أمدا طويلا . والصورة الفحولية عنده لا تكتمل إلا بالغاء الآخر وإعلان وحدانية الذات وترى التائينث نصفا ودونية وكأثا مسكينا يحتاج إلى الشاعر الأب لكي يرعاها ويتكلم نيابة عنها . ومن هنا تولدت صورة الأنثى في شعره كأنثا سلبيا ناقصا لا يكتمل إلا باتجاه الذكور بحري .

وجمّاع رأى عبد الله العدامي أنّ أزمة النصّ والتلقي مشتركة بين الشاعر والقارئ والنقد والنظام الثقافي العام .

وهذه المسألة للنظام الثقافي كانت المشغل الجاد فهو الأساس الذي يقوم عليه إنتاج النصوص الإبداعية وتنبثق منه الرؤى التقييمية .

أمّا اللقاعات الشعرية فاللافت منها ما كان يحاور الغيب . وجدت تلك النصوص صداها الطيب سواء بصيغتها التقليدية عند « محمد الفزّي » أو بصيغتها المدهشة والمعقدة عند « محمد الخالدي » و « نزيه أبو عفش » أو بمعانقة التيه في الزمن عند « المنصف الوهابي » و « محمد بّيس » .

وفي الجملة فإنّ التداول على منصّة الإلقاء كان إيمانا بجدرى الشعر وتحريرا له من منفى الكتابة . فكان الملنقى الشعري فرصة لتقبل الشعر تحزنه الأذن صوتا حيا بعد أن سئمت العين النظر إليه في منفاه الكتابي .

ويخلص إلى اعتبار الواقع النظري متدهورا فالكلمات حول الشعر الحديث هي إمّا كتابات إبداعية تكرر انطباعات أصحابها أو جامعية استفحل فيها الحلط انتظري .

### ج) قضية النجومية

قدّم « عبد الله الغذامي » ( السعودية ) محاضرة طريقة ادرجها ضمن مقولة العمى الثقافي . فأتخذ نموذجا لذلك نزار قباني وشعره . وقد أشار المحاضر إلى كون النجم لا ينشأ إلا عبر الثقافة التي تصنع نجوميته ولا تتحقق هذه النجومية إلا حين تستهلك . ومن ذلك الانتشار الرهيب لنزار قباني خاصة عند جيل الشباب وهو الجيل الذي عادة يستهلك الثقافة دون أن ينتقدها . فهناك إذن ثقافة تستهلك بشكل عريض وتمضي في النفس غير مراقبة فتشكل إلى استهلاكها وتعود مرة أخرى لتشكل قائلها أيضا لأنّ حال هذه اللعبة مثل حال أي واحد ينتج بضاعة فيجد الاستهلاك قد زاد فيزيد من هذه المادة . فلأنسب ليس ذنب قباني وإنما ذنب القارئ وذنّب الثقافة .

ويرى الباحث أنّ العمى الثقافي متاصل في ثقافتنا إذ نحن تعودنا مع الشعر أن ننظر في الجماليات دون النظر في القبحيات ولذلك فإنّه ما لم ننظر في القبحيات لمسيظل نظرنّا في الجماليات أحاديا وخذاعا . ونزار قباني نموذج لهذا المأزق فهو شاعر له من الأناقة اللغوية ما لا يقابله من الأناقة الذهنية ، وهو لم يبتكر شيئا بل منحنه الثقافة مفهومات الأنا المتضخمة في شعر « المتنبي » التي ولدت الصورة الفحولية ومفهوم الفحل الإله عند « العقاد » الذي يرى أنّ « الشاعر الغد بين الناس رحمان » .

والحديث عن الصدق الفنّي هو الذي جعل الشعر متعاليا تعاليا صميا . فنزار قباني طرف في سلسلة

## الحيش على النمط التونسي

فريدة الحداد



إضافة إلى الأنشطة والفعاليات ذات المستوى الراقي التي سهرتها تونس عاصمة ثقافية لسنة 1997، فإن المشرفين على هذه السه في وراره الثقافة أولوا أهمية متزايدة لمجال النشر والعناية بالمكتوب من ذلك دليل في هيئة كتيب يصسط مختلف التظاهرات وأماكن ومواعيد اقامتها وكذلك سعت الهيئة التنظيمية إلى اصدار ملحق شهري في طباعة أنيقة وورق صقيل يعنى بمتابعة الأنشطة والاختيار عن التظاهرات .

وإذا كان المجال لا يتسع هنا لاحصاء المجهود الكبير الذي بذل لانجاح هذه التظاهرة الاستثنائية، فلا أقل من الإشارة باعجاب إلى النشرة الفاحرة في شكلها ومحتواها والتي كانت عنوانها : «تونس 97 عاصمة ثقافية **Tunis 97 Capitale Culturelle**» وكانت بصورها باللغتين العربية والفرنسية وشارك في تحريرها نخبة من أبرز الكتاب التونسيين وغير التونسيين .

واللافت للانتباه أن لغة هذه النصوص كانت بعيدة عن الدعاية واللغة الجافة واعتمدت أسلوبا شيقا شاعريته لا تتم على حساب دقة المعلومات فيه... وكمثال جميل لهذا النوع من الكتابة التي اعتمدته النشرة الممتازة لتونس عاصمة ثقافية تنشر مجلة الحياة الثقافية نصا لفريدة الحداد حول «الحيش على النمط التونسي» وهو يجمع بكفاءة نادرة لياقة اللغة وجموع المخيلة والقدرة العجيبة على المكان واضاءته بالمعلومات التاريخية الزاخرة، علما وأن هذا النص قد كتب في نسخته الأصلية باللغة الفرنسية ونشر في «النشرة» باللغتين العربية والفرنسية.

بمفهوم الدائرة. والدار الإسلامية تتكون من صحن ومن غرفة واحدة عند الفقراء.

وهي تتسع الى العديد من الغرف لدى الموسرين. لكن طابعها المعماري يبقى منفلقا عن الاتصال الخارجي، وكأنه يلتصق بالقداسة بانفتاحه على السماء. ولقد تأثر المنزل اليوم بالطابع الأوروبي وتطور وأصبحت تحيط به الحدائق في ضواحي المدن. لكنه احتفظ بروائحه الشدية.

في ركن ظليل من الصحن، وضعت حجيرات من «الطفل» الداكن بين طبقتين من «العطرية» ليتخذ منها عجين ناعم يطلّى به الجلد والشعر في عتمة الحمامات وأضوائها الخافتة... لقد كانت جولة منعنة.

الحمام الذي أخذه العرب عن الحمامات الرومانية وشروه في بلاد فارس وغيرها قد كان طوال أحقاب السلطنة الواحدة في المدن الذي يمكن فيه الاغتسال اغتسالا كاملا أثناء فصل الشتاء.

زيارة الحمام يقع الاعداد لها بعناية فهي تنتزل في ملتقى الرغبة في حفظ الصحة، والجمال، والأغراء المتجدد والسعي الى التعارف والمصاهرة.

وكان «الطفل» عنصرا حاضرا له أثره.

فبعد أن تجف أوراق «العطرية» التي كانت تحيط به، يقع الاستغناء عنها ويوضع «الطفل» في غلاف وسادة وتوضع معه، في ذلك نوع من التائق والطف، أزهار الياسمين والفل التي تنتزع عند المساء من المشاميم ومن العقود الشدية التي تضعها النساء في أعناقهن.

ويتواصل تجفيف «الطفل» في الشمس حتى قدوم فصل السفرجل. وعندها توضع سفرجلة في ذلك الكيس ويبقى عليها الى أن تجف فتفصل حينذاك عن الحجيرات. لكن «الطفل» يكون عندها قد اكتسب مزيجا لا مثيل له من الروائح الشدية.

طرق الاعداد كانت شبيهة ب تلك التي تروىها الخرافة. لكن النزول الى عتمة الحمام الذي تجتمع فيه الحرارة

سبريال، شكية، كاركوز، مروزية، بريك، رنقة، جيلاط، بروكولو، تريليا، ريكامو، اسفنج، بنافج، قناوية، شرمولة، قوفية، تارزي، دورو، أوبرجين، جب ..

من أين جاءتنا هذه الكلمات ؟ ومن أين نحن ؟

### العيش على النمط التونسي

إن تونس تنتمي الى هذا الفضاء المتوسطي الكائن بين الشرق والغرب والذي تتواجد به «مدن عتيقة جدا منفتحة على كل تيارات الثقافة والكسب، وما فتئت منذ قرون عديدة تراقب البحر وتاكل منه».

أنهج وأزقة تتلوى بين جدران عالية مطلية بالكلس، تحيط في وحدة متواصلة بديار عتيقة مدرجة في حميمة الشاهليك المنفتحة على داخل الدار المفروش بالرخام، ذي البرودة الناعمة العذبة والتي تتجدد بعد ظهر كل يوم بماء البئر...

إنه يحتل ركننا من الحائط مطليا بالكلس أو مكسوا بالزليج الإسباني، مواجهاً لقضبان الحديد الزرقاء المستديرة والمكرشة المشتة في الوافد في شكل نقطة استفهام مقلوبة. وكان الرنيح الأصفر المحضر المثلث في مشكاته ضمانا للبرودة اللذيذة.

في صحن المنزل وجه وزى مشدود الى حركات الخطاف في مربع من السماء تحده أفاريز من الخزف الايطالي الاروق المخضر.

ثم تنتقل العيون الى فضاءات أخرى متوارة في ظلال المداخل الحشبية العتيقة او الى أركان هي الى الظلمة أقرب، وقد تبحث على الخوف أحيانا.

ومن بين فضاءات الدار، بيت المؤونة التي تفوح منها رائحة التوابل والبهارات والحبوب. وكانت استدارة الجرار على غرار النسوة استفادة تبشر بالخير والرخاء. ويطلق على المنزل في اللغة العربية اسم «البيت» الذي يعني من حيث معناه الاشتقاقي فضاء السكن والمعبد لكن يغلب تسميته بـ «الدار» وهو ما يجعلها متصلة

غرفة الاستراحة تمتزج رائحة قشور البرتقال ببخور الوشق والذاد فيملآن الجو بعبيرهما اللذيذ .  
أما اليوم، وإلى جانب البرتقال المعهود، فإن شراب الكوكاكولا قد غزا هذا الفضاء وأضحى مسيطرا عليه بلا منازع .

وبالنسبة إلى النساء، فإن الأغراء يبدأ بدهن الشعور بزيت البان الأسطوري .

إذ يروى أن ابن عم الجازية قد تشقق يوما عطرا مسكرا لم يعرف له أصلا، فسأل الشبان حوله فما استطاعوا أن يغيّدوه بشيء إلا رجل عجوز قال له : «إنها رداح ترتب شعرها وتصلح من شأنها» وأضاف :

« داهية شعرها بزيت البان والزرزبان

التي يخلي خمسة وخمسين ضفيرة

من كل شيرة »

فركتك <sup>فركتك</sup> وحرج بطلبها . فلقى امرأة عجورا فسألها عن الطبق <sup>الطبخ</sup> المفضلة إلى رداح، فأجابت :

« رداح بنت زاهية

إذا نسق الغبن دوبا

وإذا نسق الغبن عند كل ملاح

بالمسك والعنبر ضفرت قرونها

عليها بزازيل مثل التفاح

لو دخلت الليل وتبات في شونها

تكون مريض، من الأوجاع ترتاح »

وكانت النساء في طريق عودتهن من الحمام، وهن ملتفتات بحجابيهن الحريري الخفيف، يهبط منهن عند مرورهن عبر من عطر شدي لا يوصف يقابله الرجال الجالسون في المقاهي بصوت واحد :

« اللهم صلّ على النبي! »

إن العطورات ومختلف أنواع الطيب . لقدرتها على التسربب والنفاذ بكل جراحة، ولما تثيره في النفوس من حب للجسد، وعدم توقفها عند حد، تمثل أداة تواصل وتخطاب .

وبما أنها مستمدة من الطبيعة، فإنها تشير بطريقة ما

والرطوبة كانت وفق خط أفقي .

في تلك الأنهج والأزقة الضيقة الممتلئة، كانت الأبواب المقوسة تتمازج فيها الألوان الكستنائية والصفراء والبيضاء، تزينها رسوم هندسية مختلفة الألوان، على أن بعض الأبواب كانت زرقاء أو خضراء مزينة بالمسماير . الديار الكبيرة أبوابها واسعة وبعضها الآخر تتوفر فيها اصطبلات خاصة .

الأبواب تتوالى محاطة بلوحات من المرمر أو من «الكذال» يتميز بعضها عن بعض بالاناقة والفخامة . تقطع سكبتها دقات الحلقات أو المطارق وهي في شكل يد تضرب الباب ضربات متقطعة في انتظار صوت يجيب : « من الطارق؟ »

تونس، كما يقال، مدينة أبواب... فهل ذلك جواب على ما شهدته هذه الأرض من لقاءات وتمازج، أو إنه الحرص على تمييز فضاء ذي الطابع الخاص؟

في أبواب المساجد والمدارس، يتجلى انتمى المعماري الأندلسي في إرائته وتنوعه .

في الحمام تنظر العين أولا إلى ذلك القوس الذي يزدوج فيه اللونان الأبيض والأوسد، ثم إلى الباب ذي اللونين الأحمر والأخضر، وهو الباب الذي يفتح . ثم يتدرج القادم شيئا فشيئا داخل الغرفتين الأولى والثانية تغلب بهما الرطوبة والعتمة ولا يدخل إليهما النور إلا من كوات صغيرة، لكن تفوح فيهما رائحة «الطفل» المعطر الذي سيطلي الشعور والأجساد .

التذكيل يعيد الحيوية إلى الجسم . أما أكثر الرواد جراحة وأقوامهم عزيزة، فإنهم يدخلون الغرفة الساخنة لتخفيف من أوجاع مفاصلهم .

وبالإضافة إلى تيسير الولادة، فإن هاتين الطريقتين هما العلاجان الوحيدان اللذان تشير بهما العادات والتقاليد . أما اللحظة التي ينتظرها الكل، في هذا الحيز الساخن، فهي التي يستخرج فيها البرتقال من قاع السطل ليقطع ويعصر فتستيل قطراته في الحلق لتروي الخارجين من البيت الساخن وتخفف عنهم وقع الحرارة . وفوق سجاد



إلى فصول السنة وإلى مختلف فترات اليوم.  
وما زالت حتى اليوم تطيع مراحل الحياة :

- فحركات المبحرة المتارجحة انتقلت من أقدم تقاليد الشرق الأوسط إلى الغرب المسيحي.

وباعتبارها تعبيرا عن الاسترخاء والاستعطاف وعن الاحتفال والبهجة، فهي حاضرة في كل الأحداث التي لها اتصال بقدسية الشعائر والطقوس. فهي وقاية للعروس التي تدعى في اليوم الثالث من زواجها إلى أن تمر عدة مرات فوق مجمرة وسمكات ملفوفة بالحرير لتتلقى بركة تبخير الوشق والداد وفرقة حبات الملح التي ترمز إلى تفجير عين الحسود. وتوضع العطورات وأنواع الطيب في الخزانات لتسم كل دار وكل فصل من الفصول بطابع خاص، وبروح معينة.

فالحريف هو فصل السفرجل، ويرسح فصل رزفورة، والبهيرة والتافنة. أما الصيف، فهو فصل الأزارات والجنائب المعطرة بماء المعطرشة، والجنائب السحبية التي تعقد بعد الاصيل، وزهور الياسمين التي تجمع في عقود بيضاء ناصعة لتستهوي الحواس، ترصف في باقات ومشاميم وتوضع على الأذن طوال الأمسيات التي تمتد حتى أواسط الليل عند اكتمال القمر.

كوكب الليل هذا أوحى بالكثير من الأسماء : ليلي، وقمر، وبدر، وهالة وقد وردت من الهند أو من بلاد ما بين النهرين، ثم اجتازت ألف ليلة وليلة فجاءت متممة بالتفخيم والمغالة : بدر البدر، وبدر التمام... وأوصاف للججمال تنم عن الاختلاف والتباعد، أو تروحي بالاشتلاف والتقارب : عيون سود، وخضر، وعسليه، وحواجب مقوسة تنشأ عند أعلى الأنف فهي بمثابة سقف النخل، وأهداب مخملية يتخللها الضوء وتسكنها الأشواق، وضحكات متسلسلة وابتسامات يمتزج فيها المؤلؤ بالمرحان وأيد شبيهة بالرق.

بلادنا أرض لقاء، ونحن أبناء الضفاف.

الاحتفال بأوسو أو أغسطس، هو تمجيد وثني لسلطان البحر، الإله نبتون، أما عيد السيدة مريم العذراء فيوافق

يوم 15 أوت والاحتفالان يمتزجان بالطقوس البحرية القديمة وكذلك بطقوس الخصب الأفريقية. فالأسود، على ما يقال، لا يستهوي الموت. وتواصل لحمامات الرومان، ولمتافع البحر السحرية والطبية، بدأت طريقة العلاج بمياه البحر تنتشر في كل من سوسة والحمامات.

فمياه أعماق البحار المسخنة، وحمامات الطحالب والطين، هذه العناصر، بالإضافة إلى ما في الطبيعة المحيطة بها من جمال وسكينة، تعيد للجسم النشاط والحيوية.

كل ذلك مرده ومنطلقه إلى ما للما من سحر. هذا السحر الذي نراه مجسما في منمنمات مرسومة على الجدار من أصل بيزنطي، وهي تصور ما يسميه الباعة في أسواقنا «سيدنا علي والشعبان» وهو رسم للثنين، رمز المياه سواء أكانت محبوسة أو طليقة، وقد تداولته كل الحضارات الإسلامية، وهو معروف في العالم المسيحي تحت اسم القديس جورج والنيس.

على هذا الشاطئ عند الأصيل، تنتهي مياه البحر في موجات صغيرة يدفعها نسيم لطيف يضفي على لالة الماء لونا بنفسجيا.

وإنك لتشعر وأنت تقف على هذه الرمال الباردة وكان رجليك تسبحان في بؤرة من البلور الناعم. فرجلت تغرس هناك، فلا ترغب في مواصلة السير. وتعجبك رائحة الطحالب فتتناجي مع الأرض والسما.

في هذا الموقع الذي تحيط به الرمال الذهبية، تبدو هذه النحلة الوحيدة وكأنها قد تاهت عن مثيلاتها. فرعها يمتد نحو السماء، تتدلى منه أقواس عديدة زمردية اللون، وجذعها ثابت في الماء وكأنه أخذ شكله الخارجي من موجاته.

عن بعد، يبدو طيف يتحرك في أنافة وجمال، كأنه نخلة يداعبها التسيم. في هذا الصمت المنتشر، يعبر صدى نشيد يردده صاحبه على إيقاع خطى دابته المنتظمة، يرافقه صوت باي شجي.

كان الماء يوضع في جرات مزخرفة بالخروب، أما اليوم، فهو يقدم في أباريق وأوان صغيرة. وهو الذي يصلح تدريجيا بين الصائم وبين الطعام. الماء يصبح عنصرا أساسيا يتعش الإنسان ويعيد إليه الحيوية. وهو بذلك يتقدم حتى على الحبز الذي أصبح اليوم موضع تفتن، فلم يعد أبيض ومستديرا فقط، بل أصبح ذهبي اللون أيضا، له شكل السمكة، وطعم الحبة الحلوة (الأيسون) والشونيز.

والماء في بساطته وتواضعه يبقى نقطة التحول بين مواعيد الصوم وجوازات الإفطار، والمعبر من محرمات النهار إلى لهايات الليل، ومن حرمان الحواس إلى ملذات المأكّل العذبة والمتنوعة.

ويقتبس البعض في الطبخ وتصنيف المأكولات إلى حد الأفراط في انتظار آذان المغرب ليقبلوا بنهم على حمده.

• عند إل التقويم الهجري هو تقويم قمري، فإن شهر رمضان ليس ثابتا كما هو الشأن بالنسبة إلى الأشهر في التقويم الشمسي، بل يتقدم كل سنة بالمقارنة مع التي سقتها.

على أن الناس اعتادوا على استهلاكه على غرار رأس السنة الهجرية ورأس السنة الميلادية، بطبخ الملوخية، وهو طبق ميمون الطالع، أخضر اللون وسائل. ومن ناحية أخرى، فإن يوم العيد يستهل بأكّل الحلويات التي ترافق المعايدة.

أما البريك والحلويات فهي من آثار الأتراك ومن مظاهر تفننهم في الطبخ. والكسكسي هو طعام بربري الأصل، أما الشرمولة فهي مستمدة من «القاروم» الفينيقي اللاتيني. وفيما يحضر حبر الطابوقة، فهو يتصل «بالتوت» الفينيقي ومازال موجودا بكثرة حتى اليوم في بلدان الشرق الأوسط. أما البناذج التي تحشى باللحم والزعران، فهي من أثر الأندلسيين مثل الباذنجان التي قدمت من الهند عبر بلاد فارس. وحتى الكلمات والألفاظ تدل على تاريخنا، أفلا نسلم

في هذه العتمة المتناثرة يمتد الأفق فيبدو الشاطئ وقد أحاطت به من بعيد أعجاز النخل، وكأنه تحول إلى مسرح لخيال الظل.

الكاراكوز هو رسوم ملونة تبرز ظلالها على شاشة بيضاء مضاية من الخلف. بطل تلك المشاهد هو رجل من العامة، قليل الذكاء، خليع وشاطر. له حظوة لدى جمهور الأطفال.

في حي الحلفاوين انطفأت منذ عهد بعيد، أضواء الحفلات والسهرات الليلية في رمضان. إلا أن الليالي مازالت تلتهم أحيانا لسماع حكاية ما.

«كان يا مكان

كان الله في كل مكان

يبثنا حرير

وبيتكم كنان

ويبث العدو مجمع الفئران».

الذيار والحدائق كانت تسكبها إعلان، «بها المرحاح السحرية التي قدمها سلطان البحر تعريضا عن احتفالات حبة تين على رواية البعض، أو حبة فول في رواية أخرى.

«يا بحر أرجع لي تيتي!

فأجاب سلطان البحر، وهو أسود عظيم الجثة :

«إن سيدتي حامل، وقد اشتيتها فأكلتها...! في المساء، كان السود يبيعون «التكوة» وهي كويرات من الججلجلان يلقى ويطحن ثم يلبس بالسكر كما يبيعون «التكوة» وهي كويرات من طحين الدرع تعرض على أطباق من القصب.

هذا التقليد لم يبق له أثر. على عكس «البوزة» وهي مزيج من الدرع والججلجلان، أو من الدرع والجوز والججلجلان أو من الدرع والبورقية والججلجلان التي مازالت إلى اليوم تتناول في بداية السهرة في رمضان.

وإذا كانت المأكّل النحوة، كالتمر أو راحة الحلفوم هي التي يفطر عليها الصائمون، فسرعان ما يحل محلها الماء.

خارجها وصخب وضجيج.

وبانتظام تخرج من البيوت أمواج من الروائح الشديدة وتتمسك من الأبواب المفتحة قليلا فتحضنها الأنهج السرية التي لا تخفي فضولها وتحمل أصوات المهاريس النحاسية من بيت إلى بيت، من فوق الباحات المشرقة للسماء مزيجاً من روائح الثوم والكمون.

اتهما رفيقان منذ عهد قديم، يلتحمان فيكونان عجينا لتتبيل السمك المقلي والكمونية بالسببية. أما «المشلوش» و«الشكشوكة» بالفقاع والزيتون، فلا بد لطيتهما من إضافة الكروية، إين عم التابلين المدكورين.

وتدب الحركة في الأنهج ويرتفع صوت المذبذع :

«ياضياح الخير يا اللي معانا...»

ويهج الطريق بخطوات متداخلة متقاطعة : «لا تنس الخبز... إيشتر دلاعة»، وتسمع الحمالين يصيحون : «ابتعد! ابتعد! / وهم يسرون مثقلين بأوزارهم. وتسمع عن بعد صَوْت باعة المشروبات : «تعال وارنو يا عطشان!».

وتسمع اللحام المتجول يرفع صوته بانتظام. كما تسمع باعة الملابس القديمة ينادون «روبا فيكيا!».

في آنهج المدينة تنتثر زهور الورد وتنطابح وريقاتها في تحليلقات غنائية جميلة. إنها من الورد الشامي التي يقال عنها إنها إذا كانت لا تملك رونق زهور الغرب وبهجتها، فإن لها سحراً لا تملكه سواها لأنها عطر وشذى لذيق.

الرغفران مادة رقيقة الصفرة عالية الثمن. لونه المشرق يزيده تألقاً وبهجة. فيباع بحساب نصف الغرام الواحد ويستعمله الناس في كل الأفراح المهمة في الحياة ويرفقونه الميت حتى في مثواه المتواضع الأخير.

يفاجئك أحياناً في الطريق موكب جنازة مرفوقاً بجماعة من المرتلين ينشدون أو يستغفرون. الميت مسجى فوق عرش أصفر اللون محمول على الاكتاف. وإنت وأنت تسمع وقع الانشاد وتشاهد الجثة تندرج بحركة

المسنين من سكان العاصمة يقولون «هاجوج وماجوج» عندما يرون سيولا من البشر يقبلون على المدينة في الأيام التي تسمى الأعياد، أو في صباحات الصيف عندما تتحول العائلات نحو الشواطئ.

أمواج الموسيقى تغمر الشوارع هي أيضاً، وفيها تلتقي لإقاعات أمريكا بالفرزاني، والكهربائي، والمستدير، وترتفع طبقتها إلى حد الضجيج ويرقص عليها الناس ولا سيما في ليالي الأعراس الطويلة.

أما الصنف الآخر من الموسيقى فهو الذي ينزل إلى ريع الدرجة ويمزف على قيثارة فارسية أو على عود ذي بطن نصف مستدير وأجهته مزخرفة بالصدف، وتخرج منه نغمات صافية عذبة وينعقد الليل حول حكاية وينحل في الصباح كحبات المسبحة.

«والضحى والليل إذا سجي...»

ضحى، هو اسم امرأة معلق في مثلث النور الذي يتدرج شيفاً فشيئاً على الحائط الأبيض لينتشر الماعز في صحن الدار، يحمل عطر القهوة العربية المقطرة بماء زهر البرتقال، الذي يسكب قطرة قطرة من القنية البلورية الملونة التي يحيط بسطحها غشاء من القش أو الراعي.

زهر البرتقال : ما أعذب رائحته التي تنتشر لفترة قصيرة من فصل الربيع بمنطقة الوطن القبلي. إن رهوره تجمع في أكداش يفتنيها المقطرون الذين يستخرجون منه ذلك الماء العطر على الطريقة التقليدية، أما ثماره فيصنع منها معجون لذيق الطعم ذو نكهة نادرة. فهل تدوقتم الكسكسي بالرغفران وبزهر البرتقال من بابل؟

في هذه الساعة التي تنتشر فيها الرطوبة، والتي يبدأ فيها تبيين الخيط الأبيض من الخيط الأسود باستفاقة النور، يبقى خط من الكحل الفرعوني وكأنه يغالب النهار، وهو يمثل امتداداً للعيس بعد الجفون. انه تأكيد لتعارض الألوان وإبراز لحوار العين فابيضها شديد البياض، وأسودها حالك السواد.

الأيام والساعات تغمرها الأصوات والضحكات والبكاء، وأصوات من خلف جدران البيوت، وأصوات من

عبابيد من «البسيصة» مخلوطة بالسكر وزيت الزيتون. وإذا ما شئت مزيدا من المتعة والاسترخاء، فأطلب أن يبدلك جسمك بزيت الزيتون الساخن قبل الاستحمام. أما شجرة التين، فإن ثمارها ترافق بالضرورة أكل الفطائر التونسية. وأما أوراقها فتبيل بالماء ثم تطوى على شكل نفلي، فإنها تتخذ لتخليق باقات الياسمين الفواحة. هذه أسواق المدينة المثلثية المزدهمة، مجموعة بحسب المهو والحرف.

أضواء وأنوار هادئة ومتعددة تنوهج في البركة، سوق الذهب والمصوغ، الميدان المفضل للسيدات، وللمقبلين على الزواج... هنا تبرز قطع المعنى من الذهب والحجارة الكريمة براقة. لكن المهرجان الذي يستخرج من البحر في شمال البلاد، في طريقة عند سفح الجبال لا يكاد يوجد، وإن كان قرن الغفل المصنوع من المهرجان هو أول تحفة تهدي إلى الطفل. «بعض الهياكل بقبائل» سوف تجد سوق التوابل والبهارات في فطوحها عليه لهما بفوح منه من روائح محببة. إنه الشرق بسخاينه... يتجمع في ظل جامع الزيتونة المعمور الذي تسمى باسمه النهج.

في الأسواق المحيطة به تتراكم الملابس التقليدية للرجال، ذات الألوان الزاهية أو الداكنة بحسب الفصول: الجبة والبيرس والقشاية والبدلات الأوروبية.

أما بالنسبة إلى النسوة، فما زال يتواجد اللباس المثني إلى جانب اللباس المفصل والمخيوط. فالأول ذو ألوان زاهية، تلبسه غالبا سيدات المدن الصغيرة وكذلك النساء ذوات المستوى الثقافي المتواضع. وهو لطخات من الألوان من أحمر وأخضر وأبيض وبرتقالي.

أما اللباس الثاني، فهو يخص الآن للأفراح والاحتفالات ولم تبق له إذن إلا صبغة شعاعية، فهو يتخذ من الحرير والألوان كثيرة ومتنوعة. في هذا الفضاء المسائي يتنازع اللباس التقليدي مع اللباس المعصري، هذا اللباس الذي تسعى المرأة التونسية إلى ملامته لوضعها، ولللازم معه. وعند الشابات من السيدات

الحاملين أن الجسد لم تفارقه الحياة. وتعرّج على بعض الأنهج فتعثرق عددا من الأزقة الضيقة ويتعاقب أمامك الضوء والظلال.

يعتريك «نهج الحقيقة» فتندش لهذا الاسم الذي هو أعظم شأنا وأكثر جلالا من مسماه. هناك تعترضك نساء متهمكات في قضاء شؤونهن بدون تكلف ولا مساحيق، يرتدين حجابا يغطي لباسهن المنزلي ولا يستر وجوههن، ويتنقلن بين الدكاكين الموجودة في الحجر السفلي من السطح أترى بحر في مدينة البندقية؟ أم في نابولي؟ أم في دمشق؟ أم في القاهرة؟ أم في غرناطة؟ من حين لآخر، تشتم رائحة الحمص المقلبي، الذي مازال الأطفال مولعين به في عصر الشوبنغوم هذا. هل تذوقتم الخبز المصنوع من طحين الحمص والجذجلان والزبيب؟

وفجأة، ويدون أن تشبه تشتم رائحة سس من فوق الحائط، فتبدو لك شجرة ينماض عصارها الرائحة حامدة وبعبها يظهر حائط قبيل الانزعاج. مصي سلامه عاخي اللون تتخلله شبابيك صغيرة متوحة بالناسيم ونباتات زهرية أخرى تتألق ورودها فوق خضرة الأوراق.

وفي المدن، ومهما كانت أنماطها المعمارية، فإنك تلاحظ انتشار نبتة البوقفيلي تتجمع أغصانها في عنائيد وأعراس تغمرها الزهور ذات اللون الوردي والبرتقالي والبنفسجي، ونباتات أخرى ذات ورود زاهية تتدلى على الجدران وتعترض فوق الأبواب فتكون أروقة حية تبعث على الحلم وإطلاق العنان لتأملات ليلية.

وسواء كنت في المدن الكبيرة أو المتوسطة، فإنك ترى المنازل محاطة دوما بالحدائق. والبساتين تكثر في صواحي المدن.

وإذا ما شئت أن تسبح في غابات الزياتين بألوانها الخضراء الداكنة، فعليك أن تواصل طريقك إلى بوبة الجنوب : مدينة صفاقس. أما إن شئت أن تتلذذ بطعم زيت الزيتون، فأعد سقطة برتقال بزيت الزيتون أو

«البشوش» الذي هو شبكة يعلوها سلك ينتهي بصفيرة تشبه الحززون.

ولقد اندهشت لاستخدام مصطلحات الفن المعماري في هذا المجال، فكان الملابس وخاصة التخريم والتطريز هي رخارف توضع على معمار الجسد القاني. أما لغة التخاطب، فقد توارت قدرتها الإيحائية وضعفت ما كان لها من قوة الرمز ومن التلوين وأصبحت بعض الألفاظ التي قل استعمالها تظفي على الحديث نكهة خاصة. فقد سئلت امرأة مسنة، بدينة بعض الشيء، عن حالة رجلها، فأجابت : «قب». عرضت علي سيدة أخرى هذا اللغز :

«ثلاثة سدي وبدي

ثلاثة ورد مندي

ثلاثة عني وإدي»

ولما رأيتني في حيرة من تردد رقم ثلاثة، أجابتنني بأن المصطلح بها هو الفصول. فعبرت لها عن دهشتي لافتصارها على دكر ثلاثة منها دون الرابع، فأجابتنني : «لها أحجية بدوية (تشنشية عروبي)». فقلت لها : «إذن فأهل البادية يقتصر العام عندهم على تسعة أشهر؟» فأجابت : «هذا هوا»

والحقيقة أن هذه الأحجية إذا كانت تكتفي بالإشارة إلى الخريف الذي تحرث فيه الأرض، والربيع الذي تظهر فيه الورود مبللة بقطر الندى، والصيف الذي يتم فيه الحصاد، فمرد ذلك على الأرجح إلى أن فصل الشتاء يتعطل فيه نشاط الفلاح، فهو فصل «البالي» البيض التي تنفش السماء فيها بالسحب ونقل الأمطار، و«العزاري» وهو الفصل الذي يستريح فيه الفلاح، وفيه أيضا رأس السنة العجمية وفق التقويم الشمسي الذي وضعه يوليوس قيصر. وموعده ثابت لا يتغير وهو يوم 13 .

وهذه الأحجية تصور السنة الزراعية تصويرا صادقا. فزمن الشتاء ينبغي تقصيره، وزمن الصيف هو زمن الأعراس والأفراح.

بالخصوص، فإنه من أؤكد الواجبات إتباع آخر الموضوع أو الاقتداء بما يليسه مشاهير المغنيين والمغنيات أو أعضاء أكثر الفرق الموسيقية سمعة وأكبرها صيتا، وذلك لإثبات انتمائهن إلى حضارة اللوكمان، والأقمار الصناعية. في منزلة بين الخط الفني الجميل، والوشم، يتنزل اللباس باعتباره ضربا من الكناية يوضع على الجسم، وهو علامة ذات صيغة اجتماعية، ولذلك وجب أن تحظى برضا الناس وموافقتهم :

«كول بشهورتك

والبس بشهوة غيرك»

على أن اللباس التقليدي يعود بقوة، ويتطور، ويتخفف ويتحلى، بل إنه يعري بعض أجزاء الجسد.

فسراويل «الميزو» التي كانت تسترها «القوطة» عادت إلى الظهور بعد احتجاب طويل وأصبحت تلبس بدون غطاء وتبرز للعيان ما فيها من «شيكات» دقيقة أما اللباس التقليدي لمدينة الحماقات، فقد أصبح إلا غنى عنه للأعراس، وأصبح يكترى بأثمان باهضة.

وقد رغبت في يوم من الأيام، في تفحص الجزء السفلي من نموذج من هذه السراويل القضاضة المتكونة من قطع من القماش القطني الرقيق تربط بينها صفتان من المربعات المسماة بـ «ساقين سكران».

وقد رأيت فيه أنواعا من الزخارف المخزومة تعلوها أقواس من الزخارف الأكليبية، كل ذلك في أشكال دقيقة للغاية.

وقد سألت العارفات بصناعته ووشيه كائني غريبة عن البلاد فعلمت أن الشرط العريض للميزو يتكون من رخارف من «المرشك» مطبقة على القماش تحيط بها أقواس عريضة تكون من داخلها شبيهة بقشور الحوت، وتحيط بها «ساقين سكران» وذلك قبل الصف الأخير من الزخارف الأكليبية.

أما الغزوات الأكثر شهرة والأكثر استعمالا فهي «القرايد» التي تتكون من غرزة «الشبكة» وهي ضرب من الأهرام تتكون من أسلاك في شكل تخميسات. و

وينغمس اهل الحفل في تناول الكسكسي والحلويات وشراب اللوز اللذيذ...

ومن لم يذق طعم «البورقان» في جهة باجة أو الكاف لا يستطيع ان يجزم بأنه يعرف حقاً طعم الكسكسي... فهذا الاكل هو مزيج من الحبوب المدهونة بالزبدة، ومن الفواكه الجافة والبيض. أما طعمه فلا هو مالح ولا هو مقطر في العذوبة، لكنه حلو لذيق، مثلما تكون الأفراح.

الحلي التي تلبسها النساء تتزايد فيها مصوغات الذهب التي كانت ميزة سكان المدن، بينما تتناقص منها القطع المصنوعة من الفضة التي هي من تقاليد العلاحين وأهل الريف، بما فيها من تآلق يحاكي نور القمر.

ولذا ما كانت الحلي المصنوعة من الذهب والفضة تسرك في الشكل والصنع والرموز، كانهلال، واليد (الحمسة)، السمك، والمثلث، والمعين، والقرن من المرحان، فإن الذهب يتميز عما سواه باقترانه بالحواهر والحجارة الكريمة.

وبما أن العرس أو الفرح تصحبه «زردة» تهدي إلى الولي حامي المدينة أو القرية، فإنه يدعى إليه كل الناس وتكون الضيافة عند ذاك واجبا أكيدا.

ولا يغادر «الحضار» الحفل دون أن يتطهبوا بقطرات من ماء الورد أو الياسمين تصب على أيديهم من مرشات من الفضة.

أما الحفلات التي تسمع فيها فرقعات وتشاهد فيها الشرارات المتطايرة من النيران، فإنها تقام في عاشوراء. وعندها يتدفع الأطفال في اللعب والضحك والضحيج قبل أن يتناولوا المرطبات والفواكه الجافة والحلويات، ثم يخلدوا إلى النوم والاحلام اللذيذة.

في القرى المحاذية للطرق وحتى النائية منها، يرغب الناس في «تقصير الوقت». والمقهى هو في كثير من الاحيان غرفة صغيرة مطلية بدهن أزرق سماوي يرتادها القرويون لقضاء ساعات في لعب «الشكبة» وتدخين «الشيشة» التي تهب الدفء والنشوة لمحبيها. وبطول النهار ويبدو وكأنه ليس له نهاية، لولا أذان المؤذن يذكر الناس بالمواقيت.

حول البيوت والحدائق والبساتين تنبت اغراس «الهندي».

في الصباح الباكر، تخرج النساء للحقول حتى في المناطق القريبة من المدن : تأملوا في فصل الصيف الضيعة المزروعة بالقناوية على طريق المرسى.

لكن الحدث الكبير، «فرحة الحياة» كما يقال، هي التي تشغل كل ما تبقى من الوقت، وتتطلب الجهد وتستدعي الاهتمام في كل الأوساط الاجتماعية، والاحتفاء، هي هي... ما نأخذوها إلا هي آاء آريس. ثم نسعد العالانية

شرح الأبواب ودخلوا العمارية.

وأهم ما يطلب عند العروس، صحة الجسم وسلامته، وكذلك الجمال والمحاسن الجذابة : كالاتسامة التي تزين الوجه، والثغر الذي يشبه به «حكيكة جواهر» ولقبتها مرجان.

فالبيسة فاتنة تخطف الأنظار : والحياة ليست سوى لمعة. أما الجمال فإن مفاهيمه وأوصافه المتصلة بحاسة الذوق كثيرة. فهو حلو، وعسل، ومحرحر، وهو سر وكمون ويجتنب الناس من تنعت بأنها من نار أو ماسطة، أو باردة أو نية.

وتوسلون إلى الولي حامي المدينة أو القرية أن يهب بركته وحمايته.

## مع أحلام مستغانمي الكتابة حالة عشق

### حاورتها مفيدة الزيببي

« مسقط الرأس تونس، ومستعد القلب نحو بحر حبي كان في موضع مسفس للقول عاقرت أحلام مستغانمي الشعر في قاعات الجزائر ورداتها، وكان القطاف ديوانين : « على مراف الأيام » ( 1973 )، و« الكتابة في لحظة عري » ( 1976 ). مع الزيف والبنافق الأسبجة المرعبة كان لا بد من الترحيل حتى لا تموت الذات صمتا. جاء العذول : نعمة طبيعي. وعلل بخرج مبرر يسرف الشكر لا بالكلمات، من الشعر الى النقد، ومن النقد الى عالم الرواية.

رواية « ذاكرة الجسد » : طبقات أربع تتألى صدورها لدى در الآداب ( بيروت )، والقارئ ما يزال في « دائرة اسحر ». أحلام مستغانمي ادع وبورها على اعتبار، ونفارى لا يمتد لا التعبد . اما ان تكون روائيا أو لا تكون، ذلك هو قانون اللعب بالكلمات، وهذه بعض أسرارها :

 هجمت على الورقة البيضاء كما هجم الرسام في الرواية ( ذاكرة الجسد ) على اللوحة العذراء. لتكتبي الذاكرة، لتتقذي ذاكرتنا من افقة النسيان التي حلت بنا، ذاكرتنا التي تمضي الى التخفف، فكتبت حتى لكأنك لن تضيفي أي كلمة، كتبت كل شيء يتحدد. لماذا كل هذا العنف؟

لا يمكن إلا ان تكون عبيمين مع الورقة، لأن الكتابة حالة اعتصاب دائم بالنسبة لي، لا بد من كثير من اسطورة، لا بد من السيطرة على الورقة. لا يمكنني ان اكتب اذا لم أكن في حالة عصف وشراسة، شراسة أمارسها لاسي لا أملك سلاحا غيرها، من حسن حظي اسي لا أملك شيئا آخر أكثر تدميرا من الكتابة. أنا لا اكتب لأهادن الورق.

لقد سبق أن قلت في روايتي إني اكتب لأصفي حسابات، فقد يقتل بالكلمات، قد يصلح، قد يشاكس. إني امرأة مسالمة جدا على الأقل من حيث الانضاع الذي أتركه في نفوس الآخرين، إني امرأة هادئة وشاعرية، ولكنني أحفي داحمي كثيرا من العف. عصف قد يفسره طبعي الجزائري أو هو مزاجي أنا فحسب، إذ لي مزاج

مدمر وأول من يدمر يدمري أنا. الكتابة جزء من كياني ولهذا السبب أتعبه جسديا عند الكتابة وأستعرب ممن يكتبون ولا يفقدون في المقابل وزينهم بل على العكس، برداد وزينهم أثناء الكتابة. لقد أصبحت أخشى الكتابة بل أؤجلها كمن يؤجل جريمة لأن النصوص تأتي دفعة واحدة، تأتي مؤلمة ومدمرة.

**كتبت عن الجزائر، وكتبت عن نفسك، الكل يعرف أن حياة هي أحلام، فجاءت الرواية تبعا لذلك تقاطعا بين المسيرتين وإعادة نظر فيما مضى ولى.**

في هذه الرواية الأولى لم يكن ممكنا أن أحو من الكشف عن سيرتي الذاتية، وكل رواية أولى هي بالدرجة الأولى سيرة ذاتية مع شيء من التزيير. لقد أحدثت وقتا طويلا في تروير هذه السيرة، ولذلك فإني لم أبتعد عن ماضي، أحرف « حياة » من أحرف اسمي ابتداء بحاء الألف والنهاية بميم المتعة، وفي الرواية إشارات تحيل علي وتصف برحسيتي، هذه المرأة هي أنا حصادي وبردي سي سادد، بتطري في أعشقي، في عشق الوطن، هذه المرأة هي أنا بكل ما أحمله من تناقض

أما عن الجرائر فقد كتبت الرواية من وجهة النظر. لم أكتب « به إجابة كما ادعى أحد الصحفيين ها في تونس بدعوى أن عشاقك به إجابة قد جدو أعتقد أن هذا، بعشق سيموا في النهاية سوى مرايا تكون شخصية واحدة وإن اختلف عمارتهم وسميتهم وصعائهم، ويحبون امرأة واحدة، إهم جميعا أنا، يتكلمون على لساني.

أمام انعدام القدوة السياسية التي سبقتني بها، وأمام فقدان سعة في كل شيء، أردت أن أصور بطلا يمكن أن يكون ربيها على مدى 416 صفحة، أن يقاوم الأعراءات في زمن سقط فيه كل شيء، أتهش دائما أمام الرجال الاستثنائيين سياسيا وأخلاقيا في العانم العربي في هذا الزمن، تسقط كثير من الأشياء بسرعة مذهلة حتى أن انزاهة تعاجلتها، الصدق يعاجلتها. لم يعد يتوقع شيئا من أحد. لهذا أردت أن أصور رجلا على هذا القدر من الكبرياء ليقاوم أشياء لا يقاومها الآخرون حتى عشقا.

جميل أن نكتب نصا كله في مقاومة الأعراء بما فيه إعراء الجسد. أعتبر هذه الرواية رواية الرغبة لا المتعة لأن الأدب لا يسي عن المتعة الفاتلة له. إن الرغبة هي التي تجعل النص مشتعلا إلى هذا الحد. يقول أمين حلة : « ولد الفس بما قالت حواء آدم ما أحمل هذه الشفاعة » الفس هو لحظة الانهيار تلك أكل الشفاعة يعني النهاية، تنتهي الأسئلة، أما الأدب فليس سوى أسئلة توصلك إلى ما تشتهين، وبعدما تعثرين على الجواب ينتهي النص. لهذا بدأت كتابتي بالحلمة التالية : « أتحب هو ما حدث بيضا والأدب هو كل ما لم يحدث ». أنا أبحث عما لم يحدث وأكتب ما لم يحدث، أما ما يحدث فلا يعنيتي بالضرورة لأنه انتهى لحظة حدوثه وإن بقي منه شيء يتستر في الذاكرة.

أنا في حالة شهوة دائمة، أشتهي نصا، أشتهي شخصا، أشتهي حالة، أشتهي مدينة لا أعرفها. كل هذه الأشياء تجعلني أكتب وبالتالي كتبت نص الرغبة. اشتها مدينة مستحيلة، اشتها امرأة مستحيلة، اشتها لوحة لم يرسمها بعد، كل هذه المستحيلات هي التي ولدت ذاكرة هي ذاكرة الجسد المستحيل.



## ذاكرة الجسد هي رواية يمكن أن نختار لها عنوانا آخر ولا ضرر في ذلك : رواية «الجسد».

فعلا . الفكرة ولدت هكذا حول الجسد ثم تطورت مصادفة وأصبحت هي رمز الرواية . سألتني أستاذ يدرس الرواية بالجامعة الأميركية في بيروت عن رمز الحسور . أحمده الله أن السؤال لم يكن أمام الصلبة فقد دهل عندما لم أحد الزمر وضئني أمرح . رحوته أن لا يسألني ثانية على المصصة ، سؤال كهذا سيركبي ليست مهمتي أن أشرح . وأنا بصدد الحديث معك أجد الأحايه عن هذا السؤال . في البداية ، لم يكن الرجل يتقن الرسم ، كان لا بد أن يرسم شيئا سهلا . لم يجد إلا الحسور هو رمز قسطنطين التي تمتلك سبعة حسور . مع الزمن ، أصبح هذا الحسور هو المدينة ، والمصادفة شاعت أن يسكن أمام حسره ميرابو في باريس . كان المؤلف بالنسبة الى هذا الرسام أن يرى حسرا ويرسم آخر . الرسام لا يرسم بالضرورة ما يرى وإنما ما رآه يوما ويحاف أن لا يراه بعد ذلك . كما قال تماما : هناك مدن تسكننا وأخرى نسكنها .

لقد أصبح هذا الرجل معبرا مقسما بين طرفي حسره ، بين العرب والعرب ، بين الحرائر وفريسا ، بين الماضي والحاضر ، بين كل المتناقضات في النهاية . لقد أصبحت الحياة متداخلة الى درجة أن المشككة سم تعد كامنة في الانتقال بين طرفي الحسور . انخفض هذا تحت الحسور سائر معبرون بحسره دون توقف لتسطر عما تحته إننا نحاف الموت والنحطة بين كسيف فيها . نغف على انفساحه المحددة للموت ، على حافة الموت تماما . لقد أخذت بعين الاعتبار كل هذه الأبعاد لحفظة الكتابة

## الحدود تتجاوز المكان الى الشخصيات التي يذت المسافة بينها هامة وعميقة لعل أبرز تجلياتها غياب الحوار المباشر.

إن الحديث في الرواية حديث استذكاري ، هذه المرأة المتحدث عنها ليست مهمة لأنه يتحدث عن المرأة وفي جميع الحالات فإنها لم تعد موجودة . لم يحدث شيء إلا على مستوى الكلمات ، وبكلماتها يصوغ كلمات أخرى يكتب بها كتابا لها هو كتاب الغياب . من البداية نجد حالها يقول ان الكتاب سيكون بصوتين صوت المرأة العائنه وصوته هو ، يستعيد ما قالت ويقاينه بما حدث بسحيرة . كل ما قالت هذه امرأة وهي ترحح بأحد أحد الحفظ للكتابة . لقد كان حائد يستمع إليها مبهور . أنهار الضحية دائما بقاتلها ومعديها دون أن يدري أنه يستمع الى قدره . لقد كانت تعني له عن موته وكان يصيح ، سم يكن يدري أنه سمعي عندما كانت تردد « أكتب كي أقتل الأبطال » . لقد كان منحودا بالمرأة انراعة الاستثنائية ، مأخوذ بظرفتها الى الادب على أنه فعل إجرامي . على هذا الأساس نجد أنه كلما تقدمت الكتابة بحال وتقدمت به احياة اكتشف أن هذه المرأة فعلا تغفل دون أي شعور بالذنب . إنها تطابق وطبا ما ، تطابق هذا النوطي الذي شوهه جسديا ودمره دون شعور بالذنب . إنها متطابقان معا .

## ينقلب الایدولوجي من بين أصابع أحلام مستقاني لكن اللغة الروائية ، تروضه ، فلا يحطم الغنى . إنها المعادلة الصعبة التي تتحكم اللغة في ضمان توازنها . ألم يكن ذلك فعلا ما حصل عند الحديث عن الثورة الجزائرية التي نعتت قصصها بالخيالية؟

ماذا تقصدين بالخيالية؟

**ج** هو نعت استعملته أنت عند قولك ص 107 «يوم مات أبي لم تزغرد جدتي كما في قصص الثورة الخيالية التي قرأتها فيما بعد».

سم أقرأ روايتي منذ أربع سنوات قصداً حت لا أكرر نفس الأسئلة التي ما عدت أحد لها جواباً سعد إلى الثورة. لقد دهلت عندما قرأت القصص التي كتبت عن الثورة الجزائرية، لم يكن المسقط ليشدها : بل كتبت لتمحمد. ليس من الضروري على المرأة أن ترعد عندما يموت أبها أو تعرض لأنها فقدت أحد أفراد عائلتها. الكتاب الجزائريون أحسوا أنهم مضطرون إلى مثل هذا الوصف لاعتقادهم أن ضعف البطل قد يعكس ضعفهم هم أنفسهم، أو هو يقليل من حماسهم وتقليل من هذه الثورة.

أرى أن الضعف حالة إنسانية، وحميل أن تبكي الأم، وحميل أن تلس لسان الحداد. ذلك لا يقلل من قيمة الثورة لهذا كله أردت أن أكتب رواية عادية بكل انكساراتها، بتردداتها إساءة لا بحق أبصلاً، حتى الأبطال لهم لحظات ضعف. هذه البهنة لا سحت عن عذبة يوسف عند سحت عن أخياره، إياها تحث عن يقول لها أخطاء هذا الرجل، إياها لا تريد. أن تحمل اسم رجل كبير إلى درجة فضله الأتوة، هي تسأل عن أخطاء هذا الرجل العظيم، عن هفوة لا عن حسنة. ولكنها لم تجد أحد يديها لي ما تريد لأن هذا الرجل لا يتكلم عنه الآخرون إلا في مناسبات رسمية، فحقت بصورة ناسي كل عيوب الصغيرة، كل العيوب الإنسانية، الروايات... لم تجد إلا العادي إنساني عادي.

كثيرون انصموا إلى الثورة مباشرة بعد خروجهم من السجن في حد جرائم حق العام كانقتل والسرفه، في سجنهم تعرفوا على المناضلين كذا. وهذه إحدى حماقات فرنسا في الجمع بين مختلف أنواع المساجين - فتكونوا سياسياً. كونهم أصبحوا أبطالاً فيما بعد لا يلغي ذاكرتهم. إن الكثيرين من الذين دفعوا عن الوطن كانوا من هؤلاء، ولكن الكتاب يحافون من هذا الأمر ويفضلون نسخ البطولات المسقطعة عن واقعها كم جميل أن يكتب روائي حداثي عن رجل يدخل السجن كمحرم ثم بعد عشرين سنة تكتشف أن هذا الرجل أصبح أحد كبار أبطال الثورة. كان لا بد - في عرفهم - أن يكون البطل أسطورياً، خلق لبطولة فحسب وهي لتقبل ذلك القدر. لا يمكن أن تكتب تاريخاً بالعلماء كل النحوات الإنسانية هذه التي تجعل من التاريخ تاريخاً.

**ج** تحمل رواية «ذاكرة الجسد» كثيراً من التحديات، كتابتها باللغة العربية فقط يعتبر أولها.

قبل التحدي، هذه الرواية هي عمل عشقي كل كتابة بالعربية هي حالة عشق بالضرورة. أنا واقعة في حب هذه اللغة. هذا هو الحب الوحيد الثابت بالنسبة إلي حتى كلماتي هذه التي أتقوه بها الآن أعشيقها. قد أطل لبعض الوقت مذهولة أمام بيت من الشعر أو حكاية بغصتها علي شخص ما، أو قول مأثور يستعاد أمامي. ثم هي عمل تحد، فهي الحرائر اليوم هناك قمة تكس باللغة العربية مع الأسف، وأحس هذا النساء ما عدا ريس

الأعوج الموجودة الآن في فرنسا وروجر وببسي التي بدأت الكتابة في الأربعينات أما الآن فم تعد تكتب شيئا، لا أعرف أحدا يكتب حاليًا باللغة العربية على الأقل في الرواية والشعر، وهذا موضع التحدي، تحمل تحد. هذا التحدي هو الذي جعلني أكتب بصي الأحمل، أما حارج التحدي فحس لا تكتب شيئا. بالعربية أو بعبر العربية، الكتابة فعل تحد.

**هل يقول خالد: «سألتك وأنا أنتقل من دهشة إلى أخرى بأي لغة تكتبين؟ قلت، بالعربية. بالعربية؟ استغفرك دهشتي وربما أسأت فهمها حين قلت، كان يمكن أن أكتب بالفرنسية ولكن العربية هي لغة قلبي ولا يمكن أن أكتب إلا بها. نحن نكتب باللغة التي نحس بها الأشياء.. هذا أجمل مما قلته الآن.**

تماماً!! لكسي قلت كلاماً آخر حتى لا أكرر نفسي فقد قلت دائماً ربما تكتب باللغة التي تحس بها الأشياء. يحدث أن أفكر بالفرنسية، عندما ريت أن أفكر بـ«مستحق» أفكر بالفرنسية كذلك عندما أكتب بحثاً أكاديمياً كالدي قلت به تحت إشراف «سادى» حرك بارك. المنطق العربي مستحق عاطفي، وأنا أرتكب حماقاتي بالعربية، لا أتصور نفسي أحب رجلاً لا يعرف العربية «ميراني» أعيش حب معضوباً لأنه من يعرف عني شيئاً فليس لا يقراني لا يفهمني رغم أنني أبحث اللغة الفرنسية وبأسطع عني أن أتحدث معه بها لكن اللغة تعريبي وطائماً سم ألتحدث مع هذا الرجل باللغة العربية فببسي سببني بكل بسبي وس يعرف عني أي شيء، سببني امرأة غامضة لم يصلني أبداً لأن اللغة هي الحسر لأرب إلى أي شخص. هي منذ ألتدء ظرف في العلاقة في أي علاقة. وبالمناسبة، فإن اللغة العربية هي لغة إعراني، أدري أن أحد أسلحتي كـ«امرأة اللغة العربية»، فعندما «أهجم» على رجل باللغة العربية أعرف مسبقاً أنه سيستسلم أمام رصيدي اللغوي الثري، إنه لا يستطيع مقاومتني بهذه اللغة مقاومة «إمحاكاة» التي تصنعها الكلمات غير المتوقعة. لغة الأعراء بالنسبة لي هي اللغة العربية وسأظل أهرم الرجال وأعريهم بالكلمات لأنها السلاح الأجل. ببسي الرجل كل ما قيل له إذا استمع إلى غير المستظر. في هذا السياق يقال إن «البلون» قد تزوج جوربين لأنها قالت له «الحمة» أنني لم يتوقعها، فاحتاة قدرة اللغة، هذه القدرة التي تورط في علاقة أو في حالة... أما بالفرنسية فببسي أتساوى مع كل النساء، إذ يبدو لي أن لي كلمات متداولة تحملي متساوية مع الجميع على عكس اللغة العربية.

«يكفي أن تتعاصمي مع اللغة العربية بعشق حتى تحولني الآخرين إلى عشاق».

**هل يعني هذا أن اللغة العربية هي لغة العشق والعاطفة واللغة الفرنسية هي لغة الصرامة أو البرودة. لغة المنطق الجاف؟**

لا يمكن أن أقول هذا لأن اللغة الفرنسية أعطت شعراً عظيماً وحميلاً تكفي أعالي «جاء برال» و«إيديت» «باف» هي لغة الحب بامتياز ولكنها بالنسبة إلى العربية تأتي في درجة ثانية أما بالنسبة إلى نطل الرواية

فقد كان يعاسي من عربة اللعة وكان يريد أن يلتقي بهذه المرأة كي تصالحه مع الذاكرة مع اللغة وأن تأتي هذه الست بعد عشرين سنة ويكون سؤال اللقاء الأول بلغة ياردة ( Mais comment allez vous mademoiselle? ) ويكون الرد « بنفس المسافة اللغوية » ( .. je vous remercie Bien... ) ص 66 . الفرنسية كانت هنا حائرا . بلغة العربية بإمكاننا أن نهجم على بعض بكلمات ترفع حرارتك لحظة الى حالة الحرائق . الكلمات عندما أدفا ، فعندما يلاقي شخص تقولين له باللهجة الجزائرية مثلا . « واشك » ( هي كلمة قسطنطينية وليست جزائرية وتعني كيف أنت ) ، « واشك رالك » .. أما هذه اللغة فتبدو فاترة إذ تضع مسافة . وهي نفس الفكرة التي كان يؤمن بها مالك حداد في رواياته .

رائعة الكلمات العربية ! فإذا قلت مثلا اشتفتك لا اشتفت اليك احتصارا للكلمات ، أو جدنا لحروف الجرافا أحذف المسافة ، أحذف الحسور ، أحذف اللغة تغفر على الحروف إذ لا أريد أن يكون بيبي وبين من أشتاق اليه أي حرف جر . على عكس برار قباني الذي حافظ على حرف الجر فقال في قصيدته « اشتفتك إليك ... » لضرورة الوزن .

**على ذكر نزار قباني . فقد كتب على الغلاف كلمة منها قوله هذه . الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور ... بحر الحب . بحر الجنس . بحر الايديولوجيا . وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرترقيها . وأبطالها وقائليها . وملائكتها وشياطينها . وأنبيائها وسارقيها .. هذه الرواية لا تختصر ذاكرة الجسد فحسب ولكنها تختصر تاريخ الوجدان الجزائري . والحزن الجزائري . والجاهلية الجزائرية التي أن لها أن تنتهي .... ما هي قصة هذه الكلمة الخاصة بأحلام ؟**

علاقتي مع نزار تعود الى عشرين سنة عندما رزب سهرت . كنت شاعرة صغيرة وكانت زوجته بلقيس على قيد الحياة . ذهبت اليه كصحفية ثم أصبحنا أصدقاء . قدمت له كتابي الذي لم أعد طباعته « الكتابة في لحظة عري » أعجب به كثيرا . بعد عشرين سنة تصلحه روايتي « ذاكرة الجسد » من الدكتور سهيل إدريس . لم أهذه اما السحرة فحيائي معني من ذلك إضافة الى أنني لا أستطيع أن أصح كلمة على الغلاف في أول طبعة . لولا هذه الطبعة الثانية ولولا النجاح الذي لقيته الرواية لما وضعت كلمة مرار مع كل احترامي له . خجني من مرار واحترامي له كشاعر كبير وكبير في السن أيضا فالرجل تجاوز السبعين هما دافعي لما أقدمت عليه . لا أريد أن يكون بيني وبين القارئ واسطة ، وجود التقديم يعني أنني لست كاتبة .

عندما قرأ مرار الرواية دخل في حالة « دهول » فعلا هتف لي وقال : « غير معقول ! مد ثلاثة أيام وأنا مهتر بهذه الرواية ، أشرع في قراءتها يوميا على الساعة السابعة صباحا » .

وبالمسافة ، فقد حدثت من نص مرار بعض الحمل لصيق المساحة من ذلك قوله : « قرأت هذه الرواية وأنا حائس أمام بركة السباحة في نزل سمرلند ... وعندما انتهيت خرجت لي أحلام كسمكة دلعين جميلة وجسدها يقطر ماء » .

فقد وجدت بهذه الكلمة فالرجل كبير في السن ويروى لبنا لأول مرة بعد عشرين سنة . مطارد من الصحافة ، مطارد بهواجسه ، بحالاته الخاصة ، ليس له الوقت إطلاقا لقراءة أربعمائة صفحة . فقلت في نفسي لن يصدقني أحد إن تحدثت عن إعجاب مرار قباني بالرواية لذلك يحدها القارئ في الطبعة الثانية دون « أولى . نصف



روايتها دوحتي. وأنا نادرا ما أدوح أمام رواية من الروايات. وسبب الدوخة أن النص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق. فهو مجنون، ومتوتر، واقتحامي، ومتوحش، وإسباني، وشهواني.. وخارج على القانون مثلي. ولو أن أحدا طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المفتسلة بأمطار الشعر.. لما ترددت لحظة واحدة...

هل كانت أحلام مستعاني في روايتها (تكتنى) دون أن تدري.. لقد كانت مثلي تهجم على الورقة البيضاء، بخمالية لا حد لها. وضراصة لا حد لها... وجنون لا حد له...

الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور.. بحر الحب، وبحر الجنس وبحر الأيديولوجية. وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرترقيها، وأبطالها وقائليها، وملائكتها وشياطينها، وأنبيائها وسارقها..

هذه الرواية لا تختصر ذاكرة الحسد فحسب، ولكنها تختصر تاريخ الرجوع الجزائري، والجاهلية الجزائرية التي آن لها أن تنتهي...

نزار قباني

لندن 8 / 20 / 1990

## رسالة الخفراؤ بين فن القصّ وفن الترسل

الحبيب بوعبد الله

منشأ شعر النخاعة لسائد الرسمية وتعلّقت بقية الفنون الخطابية الأدبية بنشأه الهامشية إلى تصور الظروف التاريخية في الحضارة العربية الإسلامية منذ بدايات عرب انثاني للهجرة قد أريك هذه العلاقة غير المتكافئة بين هاتين «صناعتين» صناعة النظم وصناعة النثر، بل نكاد نحول إلى حيان وثبوتاً أدبياً لمدى كمشكل وتفرض وجودها الفني في بنية هذه الثقافة (نذكر على سبيل المثال الحكاية المثلية والنادرة والأخبار...) وأضحى نزاحم الشعر إبداعاً وإمتاعاً.

ومن بين هذه الفنون الأدبية نجد «فن الترسل» الذي تأسست ملامحه وتنوّعت أشكاله واختلّفت أغراضه ومقاصده منذ القرن الثاني. وقد ظهر هذا الفنّ على يدي جهابذة الأدب العربي وبكفي أن نذكر الجاحظ ورسائله وما خطّبت به من ذبوع صيث وشهرة للدلالة على تأصل هذا الفنّ.

ثم تفتّن الأدياء العرب في تشكيل ملامح هذا الكائن الإبداعي حسب مقاصدهم وأغراضهم إلى أن اكتملت صورته لغة بديمة ومضمونا أدبيا وخيالا عجميا مع رسالتين اثنتين ملأتا المشرق والمغرب فظهرت بالاندلس (المغرب) رسالة التواضع والروابع لإبراهيم شهاب الأندلسي (ت 426 هـ) وظهرت بالمشرق رسالة أبي العلاء المعري (ت 449 هـ) المعروفة والموسومة برسالة الغفران.

وتعتبر رسالة الغفران من أبرز الآثار الفنية في تاريخ الأدب العربي لأسماها وأصاحبها قد جمع إلى آلة النثر آلة الشعر فأتقن فيهما وبرّر، وترك إنتاجا ما انفكّ النقّاد قدامى ومحدثون، يحتفلون فيه ويحتصمون...



على سبيل التقديم... أو على سبيل المسألة : ليس من شك في أن الشعر يمثل الفنّ السامي الأول في حضارة العرب. فهو يحتلّ من نفوسنا وجداننا وعقولنا مكانة ليس لها مثيل. وهذا ليس غريبا على مجتمع تأسست حضارته على بلاغة الكلمة وثقته القول. وقد تأصلت مكانة الشعر في بنية الثقافة العربية حتى غدا القول بأن الشعر ديوان العرب. من مالوف الكلام الذي يكشف عن مركزية القول الشعري في دائرة الفنون الأخرى ولو كان ذلك لفترة تاريخية مخصوصة ومحددة غير أن أصداها لا تزال تملأ أرجاء بعض أنماط الخطاب النقدي بشكل أو بآخر...

أن يقف على عتبة الجحيم قبل أن يظفر بالنعيم...  
اختار أن يولد السؤال من السؤال حتى لا نهاية...  
وتلك بعض أسرار الأدب... وما خفي منها كان  
أعجب !

### 1. في بنية الرسالة

نشير في البدء إلى أن مفهوم البنية في هذا المعنى لا تتجاوز دلالته مجرد تحديد الهيكل العام الخارجي للأثر وبيان أقسامه الكبرى دون النفاذ إلى المنطق الداخلي الذي انتظم بناء النص كله فذاك ما يكشف عنه التحليل لاحقاً... ولعلنا أيضاً، لن نضيف جديداً في هذا السياق، فحسبنا التذكير بما تواتر في أغلب الدراسات التي تعاملت مع الغفران. ولكننا سنحاول أن نوظف ذلك في إثارة بعض المشكلات واستخلاص بعض **الإحتياجات** التي تمهد منهجياً لموضوعنا ونصلي **على** **مختار** وجوه الشرعية أو المشروعية...  
نطلق في البداية من القول بأن أبا العلاء أملى رسالة سنة 424 هـ. وقد كتبها للرد على رسالة بعثها له شيخ أديب معاصر له يدعى علي بن منصور الحلبي وعُرف بابن القارح (ت 461 هـ). من هذا المنطلق كانت رسالة الغفران رسالة جوابية. ولو توقفنا قليلاً على العنوان الذي اختاره أبو العلاء لرسالته لوجدنا أنه يتكون من عنصرين، حدّد الأول شكل الأثر (في بعده الظاهري أو الخارجي على الأقل)، واضطلع الثاني ببيان موضوعه أو الإشارة إليه (الغفران).

وإذا نظرنا في هيكل الرسالة العام ألفينا أنها ابنت عى ديباجة أو مقدّمة نعتها بعضهم بكونها «ثعبانية» أو «أفعوانية»، وعلى قسمين كبيرين اصطلاح على تسميتهما بقسم الرحلة وقسم الرد. ولئن كانت الديباجة وقسم الرد يؤصّلان الأثر ضمن فنّ الترسّل، ويحدّثان نوعاً من التماثل أو التشاكل بين الرسالة الابتدائية والرسالة الجوابية، فإنّ قسم الرحلة في رسالة

أبو العلاء يريك بالسؤال ما استقرّ في ذهنك، ويفتح بالخيال ما انغلق في نفسك.

إنّنا عبر محاوراة بعض ما أنتج أبو العلاء من نصوص ليداعية، نروم أن نتعلّم محاوراة تراثنا الأدبي يتعلم كيفية مساءلته لاستكناه مواطن السرّ والسحر فيه.

ولئن اختلفت طرق محاوراة رسالة الغفران ومقاصد مساءلتها واهتمت الرؤى النقدية ببعض ما في الرسالة وغفلت أو تغافلت عن بعضها الآخر، وكانه ليس منها، اجنبي عنها وإن كان جنينياً فيها، فإنّنا أحيبنا أن نهتمّ بجانب رأينا أنه لم يأخذ حظاً من الدرس وإفيا ونصيباً من البحث شافياً، ونقصد بذلك طريقة الكتابة في رسالة الغفران. وسؤال الكتابة عند أبي العلاء هو من أهمّ الجوانب التي تبرز في جلاء تام خصوصية رسالة الغفران في تاريخ الأدب العربي عامة.

وإذا كانت طريقة الكتابة أو التأليف في رسالة الغفران تشمل أهمّ عناصر أدبية هذا الأثر **أساليب** **الغنية** **من** خيال وقصّ وسخرية وهي عناصر متكوّن في تلقاها وتناسقها مواطن قوة هذا النصّ وجماله، فإنّنا نشير إلى أننا سنهتمّ بذلك كله وبغيره من الخصائص والأساليب من خلال إشكالية الكتابة عامة ومن خلال مسألة التداخل بين فنّين من فنون الكلام الأدبي هما فنّ الترسّل وفنّ القصّ.

ومنى أضفنا إلى نصّ أبي العلاء مسيرة أبي العلاء تفاهم السؤال وتضاعف الإشكال:

فأما أبو العلاء فرجل مسكون بهاجس السؤال. والسؤال أوقعه في الشكّ، والشكّ وجد فيه الكائدون والحاسدون مدخلا للطعن في عقيدته فرجموه بالزندقة.

وأما رسالة الغفران فكانت من كلام... أو كاذن من خيال... ردّه صاحبه عن السؤال وأجاب. وفي جوابه آثار السؤال من جديد.

إنّ من اختيار أن يقف على رسالة الغفران، فإنّه قد احتار



إلى الأثر.

فلقد استعرضت بنت الشاطيء في دراستها النقدية الموسومة «بالغفران لأبي العلاء المعري» بعض آراء الكتاب والمؤرخين القدامى أمثال ياقوت الحموي والقفطي وابن الجوزي. وأبرزت نوعية تعاملهم مع رسالة الغفران بحيث اكتفوا في أحسن الحالات، باعتبارها نموذجاً من «رسائل الطوال» واختلوا في تقويمها والحكم عليها وذلك باختلاف مواقفهم من صاحبها وعقيدته...

وأما في العصر الحديث فلقد تواصل هذا الاختلاف ولكن بشكل آخر حيث تعلق أساساً بالجنس الأدبي للأثر وهويته الفنية. ومن أشهر هذه الآراء يمكن أن نذكر رأي طه حسين الذي أعلن في بقين لا يشوبه شك أن رسالة الغفران تعدّ «أول قصة حيالية عند العرب» (6) في حين مالت بنت الشاطيء إلى اعتبارها نصاً مسرحياً ليس له سابقة في التراث العربي وحاولت الدفاع عن موقفها وتبريره انطلاقاً من توظيف بعض المصطلحات الدرامية أو الفنية المتعلقة بالفن المسرحي كالفرجة والعرض والمشهد... فهي تعتقد مثلاً أن ديباجة الرسالة «أشبه بمقدمة مسرحية تمهد لظهور البطل على مسرح الغفران وترمز إلى صيرورته لدى المؤلف ورأيه فيه وبها يستطيع المقترج أن يتابع عرض مشاهد الغفران» (7). وذهب آخرون إلى اعتبارها مقامة وعدّها البعض الآخر ملحمة... إلخ..

ماذا نستنتج إذن من هذا الاختلاف؟ لسنا نريد إثبات ثراء النصّ العلائي واستعصائه على التصنيف الأدبي واختلاف النقاد فيه، وإنما نريد لفت الإنتباه إلى النقطة التالية:

فما يلاحظ هو أن القدامى قد اهتموا وهم يقرأون الغفران بقسم الرّدّ خاصة لمحاولة رصد عقيدة أبي العلاء وموقفه من الزندقة والزنادقة. هي قراءة «مفرضة»

الغفران يربك هذا التماثل ويضفي خصوصية وفردة عليها فيميزها عن رسالة ابن القارح وإن كانت في الأصل ردّاً عليها. ولذلك اعتبر بعض النقاد هذا القسم «جملة اعتراضية انفتحت في بداية الرسالة وكادت لا تنغلق» وعدّها آخرون «شروداً مفاجئاً» أو «استطراداً طويلاً» (1)...

فهو قسم يأتي عقب الإعلان عن وصول الرسالة «قد وصلت الرسالة التي بحرها بالحكم مسجور...» (2) لينتقل فيه أبو العلاء بطله ابن القارح من الأرض إلى السماء ومن الدنيا إلى الآخرة عبر آلية التحويل الفني التي وُظفت ببعض آيات القرآن، ليتحوّل تبعاً لذلك نمط الخطاب من التقرير إلى التقدير ومن الترسّل إلى القصّ ويتحوّل معه أبو العلاء نفسه من بائٍ معلوم إلى راوٍ مجهول. ويتحوّل ابن القارح من متقبّل معلوم إلى موضوع حديث، فتلعب في الجنة «الجنة» ويشرح في عقد مجالس المنادمة ثم يخطر له «حديث الزمّة» فيطول في بعض أرجاء الجنة لينتهي بسكّنها من الشعراء... ثم نجده يستحضر بعض أحوال موقف الحشر في استرجاع قصصه لتعود الحركة في الجنة من جديد فيواصل تطوافه فيها حتى يصل إلى أقصاها فيشرف على الجحيم ويطلع على من فيها ويحاور بعض نزلاتها، ليعود في الأخير وقد اعتراه «ما كان يلحق أخا الندام من فتور في الجسد من المدام» (3) محمولاً على «مفرش من سندس»... وينتهي هذا القسم بجملة لأبي العلاء يعلن فيها وعيه بهذا الاستطراد، ويصحح في الآن نفسه عن انتهائه ليشرع في الرّدّ على رسالة ابن القارح بصيغة في الخطاب مغايرة يقول: «وقد أطلت في هذا الفصل، وسعود الآن إلى الإجابة عن الرسالة» (4).

فهذا الهيكل العام هو الذي جعل نصّ الغفران نصّاً يختلف النقاد، قدامى ومحدثون، في ضبط جنسه الأدبي وذلك تبعاً لموقع الرؤية التي كانوا ينظرون منه

هذه الصياغة تحقيقاً للفهم لقلنا إن الاستطراد هو أن يكون المتكلم في سياق كلام أصلي أول فيخرج عنه عرضاً إلى كلام ثان لغاية في نفسه، ثم يعود إلى كلامه الأصلي...

وقد انتبه صالح بن رمضان في كتابه عن المعري ورسالة الغفران إلى تداخل هذين النمطين من الخطاب في الأثر، يقول: «وبعد في رسالة الغفران سلسلتين من المركبات السردية سلسلة القصص الخيالية وسلسلة النصوص الأدبية أو الشواهد الشعرية واللغوية التي تتخلل رحلة الغفران أما سلسلة المركبات المستمدة من قصص رحلة الغفران فهي تمتد القصة الكبرى (رحلة ابن القارح ودخوله الجنة) بالوظائف القصصية (الترقية في دخول الجنة والتمتع بلذاتها، انتظار الحساب، ضياع صك الثوبة، زيارة الجحيم...) وتذكر بأن لا يكون إلا تنوعاً فصيحاً على نماذج مستوحاة من الحياة العابرة»

وأما سلسلة النصوص الأدبية فهي تمثل أولاً حصيلة الاختيارات التي آثر المعري اختيارها دون سواها من الإمكانيات المتعددة... وهي تمثل ثانياً الأدوات الفنية التي يستخدمها الكاتب في تلوين العالم الروائي...» (9).

إن هذا الشاهد النقدي يكشف عن هذا التداخل أو التفاعل الفني بين السرد والاستطراد ووظائفهما في تشكيل ملامح العالم القصصي في رسالة الغفران لذلك سنشرع أولاً في بيان بعض خصائص استراتيجيات الخطاب السردية في الرسالة ثم نطرق إلى ذكر بعض مظاهر الاستطراد وأنواعه ووظائفه، إن المنطق السردية الذي تنظم بنية الرحلة في الغفران هو منطق الاستنباط الزمني غالباً، فالأفعال والأحداث تتابع تنابعا تسقياً غالباً ما يكون زمنياً أو سببياً مما يكشف عن رؤية سردية تقليدية.

تنطلق الرحلة في عالم الغفران من وصف لمكونات عالم

تبحث في عقيدة الرجل من خلال أدبه ومن خلال سلوكه الشخصي أحياناً...

وبالمقابل نلاحظ في القراءة النقدية المعاصرة بقسم الرحلة باعتباره القسم الإبداعي في الرسالة والذي تتوفر فيه حلّ مقومات أدبية النص العلائي من قصّ وسحرية وخيال وهزل ونقد...

إن هذا التقابل هو الذي دفع أحد النقاد (\*) إلى نقد التعامل الجزئي مع رسالة الغفران والمظر إليها في كليتها باعتبارها نصاً واحداً متكاملًا يتقاطع فيه شكلان من أشكال الكتابة هما فيه النصّ «وفنّ الترسّل».

وبذلك وانطلاقاً من هذه الفكرة الحريّة الجديدة أحييت أن أغامر بهذا الموضوع لأهميته في الكشف عن جوهر أدبية النصّ العلائي دون عقد العزم على الوصول إلى نتائج يقينية ثابتة، فحسب القراءة الجادة أن تضيء بعض المناطق المعتمنة لتفتح ظلالاً من الأسئلة على فضاء النصّ الإبداعي.

## II. خصائص فنّ القصّ :

### 1) نمط الخطاب : بين السرد والاستطراد :

إن السرد في أبسط تعاريفه هو حكاية أفعال. والأفعال أحداث تتتابع تنابعا زمنياً أو سببياً يسهم في تطوّر الوظائف والعلاقات داخل النصّ القصصي. فعملية السرد تنظم في تدرّجها وترتيبها وفي حفاظها على البعدين الزمني والسببي، الزمن من حيث أن الأحداث تمضي في زمن أفقي سبائي واحد لا خلخلة فيه، لا تقديم ولا تأخير، لا استباق ولا استرجاع إلا قليلاً بالموضوعة الورائية في موقف الحشر مثلاً، والسببي، من حيث أن كل حدث تال ينتمي على الحدث السابق له... كل ذلك في صياغة فنية تبرز متعة القصّ وإحكام البناء. أما الاستطراد فيعرّقه الجرجاني في تعريفاته بقوله : «الاستطراد سوق الكلام على وجه يلزم منه كلام آخر وهو غير مقصود بالذات بل بالعرض» (8). فلو بسطنا

كما أنه يلود بقدرته على تصوير ما يعجز النثر عن الإحاطة به. هذا فضلا عما يشيره الشعر من قضايا لغوية وعروضية تنزاح بالخطاب من السرد إلى الاستطراد فتتحول وجهته، كما نرى لاحقاً، من الإمتداد إلى الإنكسار ومن التنامي إلى الانحدار. إن جمالية السرد في قصة الغفران يمكن أن نحددها في عدة نقاط وهي:

\* تركيز الحكوي أو السرد على بؤرة حدث أو أحداث رئيسية في نسق متنام متصاعد...

\* تتابع الأحداث وتتابليها وفق منطق زمني تعاقبي ودورانها في إطار العالم الآخر اضفى عليها خيالا عجبيا حصص

\* اتصاف السرد ببعض خصائص الغريب والعجيب *Le Fantastique* مما جعل نص الغفران يمارس فعل *إبداع* *مفاتيح* *إلى سرد الخارق المتخيّل بوصفه فعلا مألوفاً عابداً* *التي يمزج التاريخي بالتخيّل، والواقعي بالعجيب،* يقول كمال أو ديب في هذا السياق: «إن رسالة الغفران من الدرر التي يندر نظيرها في فضاء الإبداع التخيلي الجموح» (11) وهذا ما أجاز له تصنيفه ضمن ما اصطلح عليه بالأدب العجائبي *Litterature Fantastique* ويظهر ذلك من خلال بعض الأحداث الغارقة للسألوف كالجمع في عالم العفراء بين الإنسان والحيوان والجآن والملائكة، وخروج الجوّاري من الثمار، وطيران الحصان في السماء، وتحول إرف من الإوز إلى جوارح حسان... كل هذه المظاهر طبع لفة السرد بخصائص فنية تقوم أساسا على البديع الفني والإغراب اللفظي والشاهد الشعري مما جعل بنية الرحلة تنفتح على عالم الاستطرادات وإن كانت في نفسها تعدّ مكوناً من مكوناته داخل رسالة الغفران عامة.

كما هي إذن مظاهر هذه الإستطرادات وأنواعها ووظائفها ؟

الجنان من شجر وولدان وانهار وآتية ولبن وعسل... إلخ... هذه المكونات على اختلاف أنواعها وظفت (\*) لتحديد حركات البطل وأفعاله وما سيعقده من مجالس ومآدب فلئن كان إطار الجنة في بداية الرحلة متصفاً بالهدوء فإن بروز ابن القارح فيه هو الذي سيولد الحركة والاضطراب فيه، فيشرع حينئذ في عقد مجالس المنادمة «وكأنه به قد اصطفى له ندامي من أدباء الفردوس» (10) ثم يخطر له حديث النزهة فيتجول في أرجاء الجنة ويلتقي بالشعراء فيواصل عقد المجالس وإقامة المآدب وهو في كل ذلك يستريح بقدرته ربّه الذي يسخر له «ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر من ألوان النعيم الأبدية وأنواع اللذة المستديمة التي لا تنقطع عن صاحبها إلا متى عوف هو عنها...» وما كان ابن القارح ليعود إلى «محله المشيد» بدار الخلود محمولاً على مفرش من ستنين «إلا بعد أن استهلك من متع الجنة ما يروى فيها إلى الهداية ظمأ...» وآتى لنفس مثل نفس ابن القارح: «إن تعرف الإرتواء...» وبرجوعه هذا يعود الهدوء من جديد إلى عالم الجنان وتعلن الرحلة عن انتهائها.

فالمسار السردية في عالم الرحلة هو مسار متنام. وهذا التنامي اقتضاه منطق الأفعال في الرحلة والذي دلت عليه أدوات العطف والاستئناف (الواو، الفاء، ثم...) وحتى الومضة الوريائية في موقف الحشر فهي تقنية قصصية وظفها أبو العلاء ليقطع من ناحية رتابة هذا التتابع فيلج تبعا لذلك بالرحلة إلى فضاء قصصي يحكمه نسج سردية متين، ويسخر من ابن القارح سخرية لأذعة لحظة يجعله يذوق أهوال موقف الحساب تنقفاً وخطاباً بعد أن عاشها ملتوظاً وخيراً... ونلاحظ أيما أن السارد غالباً ما يستعير أشاء الوصف الشعر فينقلها ما من ضيق السرد ونثرته إلى رحابة الشعر وسعته، وكأنه بذلك يلود بالشعر بما له من سلطة واقتدار على المتلقي الذي تكونت ذائقته على تبجيله وتفضيله،

اليازجي) لم يتوان عن اعتبار رسالة الغفران من هذه الجهة «خطاباً تعليمياً يندرج ضمن الأدب التعليمي أكثر من الأدب القصصي» (13). في هذا السياق، إذا نظرنا في بعض المحاورات التي أقامها ابن القارح مع عديد الشعراء في تأويل بعض الكلمات التي وردت في شعرهم: حوار مع ليث بن ربيعة أو حوار مع عوران قيس، الذي تقتطف منه مقطعاً بين ابن القارح و عمرو بن أحمد الباهلي «نتبين من خلاله نموذجاً من نماذج الإسهاب في قضايا اللغة نحواً وصرفاً انطلاقاً من الشعر. يقول أبو العلاء «فيلهم الله القادر» (ابن أحمر) علم التصريف، ليبري الشيخ (ابن القارح) برهان القدرة، فيقول ابن أحمر: «وماذا الذي انتكرت أن يكون الزبرج من لفظ الزبرجد؟ كان فعلاً صرف من الزبرجد، فلم يمكن أن يتجاه بحروفه كلها، إذ كانت الأفعال لا يكون فيها حرف من الأصول، فليل يبرج، ثم بني من تلك الأفعال اسم فليل: زبرج، ألا ترى أنهم إذا صعدوا هزداً قالوا: فزبرج، وإذا جمعوهم قالوا: فراد؟ وليس ذلك بدليل على أن القاف زائدة. فيقول - خلد الله الفاظه في ديوان الأدب - كأنك زعمت أن فعلاً أخذ من الزبرجد ثم بني منه الزبرج فقد لزمك على هذا، أن تكون الأفعال قبل الأسماء. فيقول ابن أحمد: لا يلزمني ذلك، لأنني جعلت زبرجداً أصلاً، فيجوز أن يحدث منه فروع ليس حكمها كحكم الأصول. ألا ترى أنهم يقولون: إن الفعل مشتق من المصدر. فهذا أصل، ثم يقولون: الصفة الجارية على الفعل يعنون القارب والكريم وما كان نحوهما. فليس قولهم هذه المقالة، بدليل على أن الصفة مشتقة من الفعل، إذا كانت اسماً، وحق الأسماء أن تكون قبل الأفعال، وإنما يرد أنه ينطق بالفعل منها كثيراً ولمدح أن يقول: الفعل مشتق من المصدر، فهو فرع عليه، والصفة فرع آخر، فيجوز أن يتقدم أحد الفرعين على صاحبه.» (14).

وقس هذا الأمر أيضاً على عدول المعري عن اللفظ

إلى الخطاب القصصي في الرسالة يعجّ بأعلام اللغة والأدب إلى حدّ اعتبرت فيه جنة أبي العلاء جنة الشعراء، فجمعت الرحلة بين متعة النعيم وحلاوته وبين متعة الأدب وطلاوته. بل إن الكلمات والقصائد نزلت في النصّ منزلة الجوّاري والحوار العين فتنة قول ولذة خطاب، عبر أن حضور الشعراء (جاهلين ومخضرمين ومن صدر الإسلام وبدايات العصر العباسي...) واستحضار أقوالهم الشعرية (بيناً أو مقطوعة أو قصيدة مطوّلة أو غير مطوّلة...) أثار قضايا أدبية ولغوية أسهمت من وجه في نموّ النصّ الأدبيّ وعطّلت من وجه آخر النسق السردّي في القصّة. فهذه الوظيفة المزدوجة للاستطرادات بشئ أنواعها هي التي جعلت قراءة الغفران لا تخفى من صعوبة وعسر سرعان ما يتقلبان إلى فنور وفنور من النصّ لدى ناشئتنا...

بل إن بعض النقاد يقرّون هذه الصعوبة غير أنهم يوظفونها في التساؤل عن وظيفة هذه الاستطرادات في النصّ، لذلك كان طرحهم لها طرحاً إشكالياً. فليدفع الدكتور مصطفى ناصف أنه «لا نستطيع أن نغفل صعوبة قراءة رسالة الغفران وما يختلط فيها من تدافع. هل أراد أبو العلاء من العودة إلى مسائل اللغة والنحو أن يدرك بعض الناس بأنهم يسرفون على أنفسهم في طلب الغدات. هل أراد من وراء القضايا الأدبية والشعر أن يعمد النظر في مفهوم المادّي.. هل أدخل الشعر في الفردوس ليعطي طابعاً عربياً يصل بين مجد الدنيا ومجد الآخرة.

هل أدخل الشعر مدحاً يدعو إلى إعادة فهمه وإعادة فهم العقل العربيّ جملة؟» (12)

فهذه التساؤلات تبرز النظر في وظيفة هذه الاستطرادات التي تعلّقت بالشعر أو بالغريب من اللفظ أو النحو أو العروض... فليس من شك في أن كثافة هذه الاستطرادات بأنواعها تتم عن تضخيم الوظيفة التعليمية في النصّ العلائي. بل إن أحد النقاد المحدثين (كمال

هذه الأسطوانات تلتحم بطريقة أو بأخرى باستراتيجيا الخطاب السردى في رسالة الغفران وتكشف عن رؤية فنية متكاملة عند أبي العلاء الذي رام هذه المرواحة بين نسق السرد والقص من جهة ونسق الاستطراد والترسل من جهة أخرى. هو تداخل لا يخلو من تعقيد ولكنه بني بناء هندسياً محكماً يتم عن قدرة أبي العلاء في صياغة نص له جماليته وقوته.

## (2) الشخصيات : ثنائية السؤال والجواب وثنائية الحركة والسكون :

لعلّ ما تميّز به رسالة الغفران هو كثرة الشخصيات أو العوالم مطافاً فيها... وهذه الشخصيات أغلبها من فئة الأدباء والشعراء واللغويين أي فئة الذين يشتغلون بالكلام ~~والدعوى~~ نقداً أو تعليقاً... ولا نعدم وجود ~~شخصيات~~ الشخصيات ذات البعد الديني في الثقافة العربية الإسلامية كشخصية الرسول محمد وحمزة وعلي وعاطمة وما اتصل بهذا النمط من الشخصيات من حالة قدسية أسطورية عند بعض الفرق المبالغية من الشيعة مثلاً، وفي المخيال الثقافي الشعبي العام بصورة مجملة. وإن كان أبو العلاء وظف هذا النوع من الشخصيات لطرح بعض القضايا الغيبية والدينية محدداً موقفه النقدي منها بصورة أو بأخرى، فإننا نلفت النظر إلى أننا سنهتم بمعة الشعراء تحسيساً ونوعية علاقة ابن القارح بهم، لاسيّما وأن ابن القارح أديب مغموم بالشعر والشعراء.

ونشير في البدء إلى أن أبا العلاء قد جمع شحوصه من عصور أدبية وأحقاب زمنية مختلفة ومتباعدة تمتد من الجاهلية وصولاً إلى منتصف القرن الثاني للهجرة، وإن كان نسق الحضور خاضع إلى منطق الإطراء العكسي أي كلما تقدمنا في الزمن قلّ نماذج الشعراء... فلستنا نجد مثلاً من شعراء القرن الثاني سوى بشار بن برد...

المالوف إلى غريب القول وكأنه بذلك يبرز قوة حافظته وإلمامه بشوارد اللغة ونوادرها، بل إنه يكاد يكون موقفاً ساخراً ماكرًا من ابن القارح وإدعاء تقوّفه في مجال الأدب وفصاحة الكلام أو البيان. وقد تجلّى هذا الأمر منذ مقدّمة الرسالة والتي استعمل فيها أبو العلاء كلمات مزدوجة الدلالة تحمل ظاهراً وباطناً، ووجهاً وقفاً في آن واحد. فقد جعل كلمات «الحماطة» و«الحضب» و«الأسودان» كلمات أساسية منذ البدء وراح يقلّب الشعر فيها تحديداً لبعض دلالاتها. يقول في هذا الصدد : «والحماطة ضرب من الشجر... وتوصف الحماطة بألف الحيات لها... فأما الحماطة المبدوء بها فهي حية القلب... وأن الحضب ضرب من الحيات وأنه يقال لحية القلب حضب... وأن في منزلي لأسود هو أعز عليّ من عنتره على زبيبة (15)»، بل إنه يعدل أحياناً عن استعمال كلمة مقرونة إلى كلمة غريبة مهجورة، يقول مثلاً على لسان ابن القارح : «ولقد وجدت في بعض كتب الأغاني صوتاً يقال غنته الجردانان، فتفككتُ لذلك... (16)» (بمعنى تعجبت).

ومثال ذلك كثير ورصده يسير، وكان أبا العلاء غرّه علمه الواسع باللغة فراح يعرضه علينا في غير رفق بسا... غير أن بعض النقاد وجدوا في هذا الجوّ اللغوي قوة وعمقا وثراء يبرهن على غيرة أبي العلاء على ذاكرة اللغة وعلى حضارة العرب وثقافتهم. يقول مصطفى ناصف : «رسالة الغفران رسالة في متناوشة الكلمات قليلة النظير في ثقافتنا... لقد مثل لنا أبو العلاء أمانة الكلمة الصعبة التي لا تتبدّل ولا تلوكها الألسنة فتذبل (17)».

إن هذه الاستطرادات تنزل ضمن الوظيفة التعليمية التي برزت كثافتها وتوّعها وإن أحدثت نوعاً من التفكّك والغوضى في البناء لاسيّما بتعطيلها لحركة السرد ونسقه القصصي كما يظهر لأول وهلة، فإننا نؤكد أن



قصة دخولها الجنة وحصولها على الغفران فننصف القصص إلى بعضها بعضاً في «بناء انضمامي» متميز. يقول حسين الواد مشيراً إلى أن حتى الحيوانات لها قصصها، يقول : «والواقع أن لكل شخص في الرحلة قصته بما في ذلك الحيوان، فللاسد قصته وللدب قصته والجنّي له قصته وحتى الحيات فإنّ لها قصصها» (27) بل إنّ هذه القصص جميعاً وردت بدورها مضمنة في قصة كبيرة هي قصة رحلة ابن القارح في العالم الآخر.

### 3) الراوي بين الاحتجاب والانكشاف :

نشير في البدء إلى أنه ينبغي ألا نخلط بين الراوي le narrateur وبين الكاتب l'écrivain. فلئن كان الأول بعبارة علماء السرديات «كائناً من ورق» لا وجود له إلا داخل النص الأدبي، فإن الثاني - كائن واقعي تاريخي، كائن من لحم ودم... -

فالراوي شخصية فنية خيالية شأنها في ذلك شأن بقية الشخصيات القصصية، يتوسل بها المؤلف وهو يؤسس عالمه الحكائي لتتوابع عنه في سرد المحكي والتعبير عن مواقف في شكل فني يعتمد أساساً لعبة المراوغة والإيهام بواقعة ما يروى وما يقال...

ولقد اهتم علماء السرد بمسألة من المتكلم في القصة؟ وما هي وجهة النظر Point de vue التي تروى من الحكاية ؟ وما هي نوعية العلاقة التي تحكم الراوي ببقية الشخصيات في النص القصصي ؟

هذه الأسئلة وغيرها طرحت ما يستلزم بالرؤية Vision في الخطاب القصصي ويقصد بها الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند عرضها وتقديسها وقد حصرها جون بويون J. Pouillon في ثلاثة أنواع (28).

أ - الرؤية من الخلف Vision par derriere ويتميز فيها الراوي بمعرفة كل شيء عن شخصيات قصته بما في ذلك خواطرها وأحلامها وأعماقها النفسية. فالراوي هنا

أما في مستوى العلاقة المكانية بين البطل والشخصيات فإنها تنمّس على ثنائية الحركة والسكون. فلقد بدا ابن القارح في بعض مواضع الرحلة متقللاً في المكان ولعل أفعالا من قبيل «يركب نجيباً، يسير ثم ينصرف... ويمضي...» كلها تفيد معنى الحركة. وأما المواطن انتي جاء فيها ابن القارح ساكناً فتتمثل في مجالس المنادمة والمآدب حيث يكون فيها ابن القارح ثابتاً في المكان لا ينتقل إلا بانتهاء المجلس وذهاب كل من كان فيه إلى حال سبيله في عالم الحاد. ولقد تطفن الأستاذ حسين الواد إلى منطق التقابل في هذه الثنائية بين ابن القارح وبقية الشخصيات يقول : «وننظر إلى هذا التقسيم من زاوية الأشخاص الذين يلاقيهم ابن القارح في رحلته، فنلاحظ أنهم جاؤوا ساكنين حيث تحرك ابن القارح، ومتحركين حيث سكن هو» (25). وتفضي به هذه العلاقة إلى الاستنتاج التالي : «ولا تقتصر ظاهرة الحركة والسكون على نصّي النزعة والمنادمة بل تشمل الرحلة بكاملها: وابن القارح إما متحرك في الجنة وإما ساكن، والأشخاص فيها إما ساكنون وإما متحركون، وسكونهم يقابله تحرك ابن القارح ويزوره، وتحركهم يقابله سكون ابن القارح ويوضحه كذلك» (26).

ومن هذه الثنائيات التي تبرز نوعية العلاقة بين البطل والشخصيات في عالم الرحلة، سواء كانت ثنائية السؤال والجواب أو ثنائية الحركة والسكون فإنها أسهمت في ظهور خاصية فنية مميزة للبناء القصصي في رحلة الغفران وهي ظاهرة «التضمين القصصي» Enchassement، وهي ظاهرة تقوم على توالد الحكايات وفق منطق خاص من الترابط.

ولئن ميّزت هذه الظاهرة بعض النصوص الشعرية القصصية كالف ليلة وليلة وكنية ودمنة، فإنها ظهرت أيضاً في رسالة الغفران وبخصوصية لافتة، تتمثل في أن كل شخصية يلتقي بها البطل ابن القارح تسرد عليه

وتروي قصة دخوله الجنة بل إن البطل نفسه ستره راوي في موقف الحشر يسرد علينا أهوال الحساب وما عاتاه من عنت الانتظار والفزع قبل دخوله الجنة وحصوله على الغفران.

ولو رمنا الإيجاز والإكتناز في هذا العنصر، لقلنا إن الراوي المجهول قد نهض في الرحلة بعملين أساسيين: يتمثل أحدهما في تتبع البطل ابن القارح وإيراد كل ما يعرض له (ويخطر له، ويذهب... ويقول...) ويتمثل الثاني في تفسيره لإستعمالاته اللغوية كقوله «يعني بالحبايق جزيرة البقل» (30) أو قوله مفسراً: «حكي القراء وحده أغار في معنى غار إذا أتى الغور، وإذا صح هذا البيت للأعشى فلم يرد بالإغارة إلا ضد الإنجاد» (31) ..

وفي هذا النمط من الخطاب القصصي يكون الراوي حينها **راوي** القهر فارضاً وجهة نظره في تقديمه الأحداث وبوصلة لها أما النمط الثاني من القصّ ففيه يختفي الراوي ليترك حيل الكلام إما للبطل وإما للشخصيات تروي لنا قصة دخوله الجنة، فيتحوّل ضمير السرد حينئذ من الغالب إلى المتكلم.

فلئن كانت الرؤية من الخلف التي تتميز بهيمنة الراوي المجهول الذي يمسك بخيوط الأحداث ومصير الشخص ويطرحها كيف يشاء ويقفو آثار البطل ويعلم سرّه وجهه وظاهره وباطنه فإن الرؤية - مع والتي تتميز بظهور ضمير المتكلم في السرد تقسم المجال لثلاث تشويق فتبيّ أخذ في سرد الأحداث، وتكشف بصورة مباشرة عما يختلج في نفوس الشخصيات من شتى المشاعر إزاء بعض المواقف أو المشاهد. وقد ألقينا ذلك في قصة الحشر حيث جعل المعرّي بطله ابن القارح يروي لنا حكايته بنفسه :

«يقول - أنطقه الله بكل فضل، إن شاء ربّه ان يقول: أنا أقصّ عليك قصتي : لما نهضت أنتفض من الريم،

يكون أكثر علماً من الشخصية (سارد < شخصية) بل إنه يبدو وكأنه إله عليم Omniscient لمعرفته المطلقة. وهنا يكون السرد بضمير الغالب.

ب - الرؤية مع Vision avec : وتكون معها معرفة الراوي / السارد مساوية لمعرفة الشخصية. فالراوي لا يعلم من الشخصية القصصية إلا ما تعلمه هي من نفسها (السارد = الشخصية) ولذلك كثيراً ما تتطابق شخصية الراوي بالشخصية القصصية فيتمّ السرد بضمير المتكلم

ج - الرؤية من الخارج Vision de dehors وهي بادرة الاستعمال بالمقارنة لسابقتين وفيها يكون الراوي أقلّ معرفة من الشخصية (السارد > الشخصية) .

فما هي إذن خصائص الرؤية القصصية في رسالة الغفران ؟ وما هي وظيفة الراوي في هذا النص السردى ؟

لقد انفتح الخطاب القصصي في بداية السرد على أسلوب سرديّ ورد على لسان راو مجهول «بعد على لمولاي الشيخ الجليل شجر كثير لفيهد اجتهاد» (29). وقد هيمن هذا الراوي بظهوره واحتفائه على فضاء الرحلة بمكانتها وزمانها وشخصها وبطلها. فهو الذي وصف لنا مكونات الجنان وقرب لنا أوقات الزمان ويقدم لنا الشخصيات ويحدّد للفئات بالبطل. هو راو يعتمد ضمير الغالب في الخطاب ويختار الكلام من وراء حجاب، فيرصد كامل الأحداث في القصة ويقدم تفاصيلها وجزئياتها...

فقد بدا الراوي في الغفران راوياً عالياً بكلّ شيء، فهو يتبع البطل في حركته وسكونه ويرصد أفعاله وأحواله وأقواله، ويحيط بشخصيات القصة ومصيرها ويعلم ما في خواطرها قبل أن يعبروا عنها. فهميمته على القصّ جعلت نمط الرؤية الممرّ لنصّ الغفران هو الرؤية من الخلف والتي تعدّ من أنماط الرؤية السردية التقليدية. غير أن هذه الهيمنة لم تمنع ظهور نمط آخر من الرؤية القصصية كانت فيها الشخصيات تتحدّث عن نفسها



على الكلام الذي أرسل إلى الغير يحتمل الإبلاغ الشفوي والإبلاغ الكتابي. والأول هو الأسبق في الإستعمال عند العرب القدامى. وقد تطوّر معنى الرسالة من الدلالة على البلاغ الشفوي إلى الدلالة على النص المدوّن الذي يكتبه المرسل ويبعثه إلى المرسل إليه. ومن هنا أصبحت الرسالة شكلا من أشكال النثر المكتوب الذي يفترض وجود قارئ بدلا من سامع. وقد تنوع هذا الشكل من الرسائل حسب الأغراض التي كانت توجه إليها في الإطار الرسمي من سياسية ودينية... ثم نشأت الدواوين في العصر الأموي فبرزت الرسائل الديوانية بوصفها شكلا معتمدا من أشكال الكتابة الأدبية ثم تطوّرت في العصر العباسي الرسائل السلطانية والرسائل الإخوانية.

وقد اشتهرت عدة من النصوص الأدبية على تنوع أشكالها فذكرها ابن خلدون تحت اسم «رسالة» عنوانا لها، لاكتساع المفهوم وتداوله، ولبدءا تأسل سنن الكتابة الترسلية وحماستها.

وقد كانت الرسائل تكتب لرغبة داخلية ذاتية أو رغبة جمعية خفية وقد تكتب أيضا بناء على طلب أو سؤال... غير أن الرسائل الأدبية تختص فضلا عن هذا كله بنزعتها غالبا إلى التفتن في الصياغة وبرغبة أصحابها أحيانا في الخروج عن النمط المألوف وخرق الوقائع. وفي هذا السياق يقول الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو في كتابه «المقامة والتأويل: قراءة في الغائب»: «التراسل تثبتت لصلصة مدهشة ولكنها مبررة. إنه سبر لغور المعنى بمسبار الكتابة وقد يحمل التراسل في طيه شحنة «ميتولوجية» فائقة تبيد زيف الحركة السطحية للوقائع» (33) وعلى هذا الأساس فإن تسمية نصّ العفران لأبي العلاء بالرسالة تصنّفه بداهة ضمن فنّ الترسل غير أن خصوصية هذا النص واختراقه للنمط المألوف في كتابة الرسائل أصغت عليه ما يرسخ انتماءه أيضا ضمن الموروث القصصي عند العرب. إن رسالة

وحضرت حرصات القيامة... ذكرت الآية... فطال عليّ الأمد... (32)، فنلاحظ كيف انتقل زمن الخطاب من المضارع إلى الماضي وتحول ضمير السرد من الغائب إلى المتكلم. وفي بعض المقاطع الأخرى من قسم الرحلة نجد بعض الشخصيات القصصية تنقلب بدورها إلى روائية تروي لنا قصص دخولها الجنة مثل الأعشى وعبيد بن الأبرص وزهير بن أبي سلمى وغيرهم، بل إن الكائنات القصصية الأخرى من عالم الجن والحيوان تسرد على ابن القارح قصة دخولها الجنة مثل أسد القاصرة والحيّة ذات الصفا والحيّة الفقيهة العالمة والجنّي أبي هدرش... وفي هذا النمط من القصص تقترب الشخصيات من المتلفّي فتجعله يدرك، من خلال كلامها عن نفسها، حاضرها الذي تحيا وتطلع على ماضيها الذي عاشته وما طرأ عليها من تحولات وتعبيرات... فانشغور من تنكبه وتجاهل. سجاد مفسحة المجال لضمائر الخطاب المتعددة بتعدد الفواعل اللامتناهي، وتعدّد الوقائع الطريفة والمعجبة في عالم بوليفوني Polyphonique تظهر فيه أصوات وتغيب فيه أخرى على إيقاع منظم من الظهور والإختفاء ومن الحضور والغيب أو من الإنكشاف والإحتجاب. ولعلّ هذه الظاهرة الجمالية في عملية القصّ هي التي جعلت، إلى جانب ظواهر فنية أخرى طبعها، من قسم الرحلة نصّا قصصيا إبداعيا من الطراز الأوّل في موروثنا الأدبي.

### III. خصائص فنّ الترسل :

#### 1) مقام الترسل في النشر العربي :

إنّ معنى الرسالة في الأصل كما يقول التهانوي في كشافه: «الكلام الذي أرسل إلى الغير» ودلالة الرسالة

ذكر أسماء الحيات فيها وإلتواء معانيها وازدواجها بين ظاهر وباطن، إلى أن يقول: «وقد وصلت الرسالة التي بحرها بالحكم مسجور ومن قرأها ماجور...» (37) ثم يستطرد إلى قسم الرحلة: «قد غرس لمولاي الشيخ الجليل، إن شاء الله، بذلك البناء شجر في الجنة لذيذ اجتناؤه...» (38). إلى أن يعلن عن انتهاء هذه الرحلة في العالم الآخر والعودة إلى مواصلة الرد، يقول: «وقد أطلت في هذا الفصل ونعود الآن إلى الإجابة عن الرسالة». (39).

فينفتح الرد المباشرة بتتبع المسائل التي أثارها ابن القارح مسألة مسألة فيأتي عليها جميعاً ويوصل بذلك إلى لحظة إنهاء الرسالة فيقول معتذراً عن تأخير الرد وطوله: «... إن اعتذر بي مولاي الشيخ الجليل من تأخير الإجابة بـ عوائق الزمان منعت من إملاء السواد... وأنا مستعجل بالرد فإذا غاب الكاتب فلا إملاء. ولا ينكر (بسمه على). وعلى حضرته الجليلة سلام يتبع قرومه بإله وتلقى بعوده أطفاله...» (40).

ماذا عسانا نستنتج من هذا كله؟ بعبارة أخرى ما هي خصائص فن الترسّل كما تتجلى في هيكل كل رسالة؟ إن كل ديباجة أو مقدمة في الرسالة تختص بالبسملة والحمدلة والصلاة على الرسول... لكان ذلك يمثل استهلالاً تقليدياً لإفتتاح خطاب رسمي. وبلي ذلك مباشرة إبراز لنوعية العلاقة بين المرسل والمرسل إليه وما يلونها من مظاهر التوق والشوق وملامح الصفاء والوفاء... ثم تنتهي كل رسالة حسب طبيعتها. فالرسالة الإبتدائية تطرح السؤال وتطلب التشريف بالجواب، والرسالة الجوابية، ترد أو تجيب على طريقتها الخاصة وتنتهي الجواب أو الرد بالاعتذار جرياً على عادة فن الترسّل وإبقاء على تبادل الودّ بالودّ فيكون كلاماً بكلام...!

ومنى تأملنا التماثل بين الرسلتين وجدناه يقتصر في رسالة الغفران على بداية الرد ثم مواصلته بعد قسم

الغفران تمثل لحظة تقاطع فتّي عجيب نادر الوجود بين فن الترسّل وفن القص.

وبعد رصدنا لأبرز مكونات الفن القصصي في رسالة الغفران في القسم الأول من عملنا، نحاول الآن إجلا بعض خصائص الترسّل منتهين في الأخير إلى إبراز هذا التداخل الفني بينهما باعتباره سمة أخرى من سمات طرفة هذا النص وراثته الأدبي.

ونطلق بدءاً من محاولة رصد مدى التماثل بين الرسالة الإبتدائية (ابن القارح) والرسالة الجوابية (المعري) حتى نستخرج أبرز سنن الكتابة الترسلية عند العرب. نفتح رسالة ابن القارح وننظر في بدايتها وخاتمتها فنجد ما يلي: «بسم الله الرحمان الرحيم، استفتاحاً باسمه واستنجاحاً ببركته، والحمد لله المبتدئ بالنعيم المنفرد بالقدم... وصلواته على محمد وأهله وعترته وأهليه صلاة ترضيه وتقربه وتدنيه وتطهره وتحفظه: كتابي، أطال الله بقاء مولاي الشيخ الجليل، بعد مدته، وأدام كفايته وسعادته، وجعلني قدامه... ويعلم الله الكريم، تقدست أسماؤه، أنني لو حسنت إليه آدم الله تأييده، حنين الواله إلى بكرها، أو ذات الفرخ إلى وكراها...» (34). ثم يشرح ابن القارح والحمد لله ذي الأنفال، وصلواته على محمد وخيرة آل... وأسألهادام الله عزّه، تشريفي بالجواب عنها، فإن هذه الرسالة، على ما بهاء، قد استحسننت وكتبت عني وسمعت منّي، وشرقتها باسمه وطرزتها بذكره» (35).

ومنى نظرنّا الآن في رسالة الغفران لإبراز مدى التماثل في البناء وجدنا في مقدمة الرسالة ونهايتها ما يلي: «بسم الله الرحمان الرحيم، اللهم يسرّو أعزّ، قد علم النجر الذي نسب إليه «جبرئيل» وهو في كلّ الخيرات سبيل، أن في مسكني حماطة تشمر من مودة مولاي الشيخ الجليل، كتب الله عدوه وأدام رواحه...» (36). وتتواصل هذه الديباجة أو هذه المقدمة الشعبانية لكثرة

تسبجها الفتى ويقوّي وحدة بنائها.

فأما عن السجع فقد اقتضى حضوره بشكل مكثف ولافت حضوراً لللفظ الغريب أيضاً إلى حدّ كان يترك فيه المعرّي اللفظة المعروفة المتداولة إلى اللفظة الشاردة الغربية تحقيقاً للسجع في الكلام، يقول مثلاً في ديباجة الرسالة: «وَأَنْ فِي طَرَفِي لَحْضًا وَكُلٌّ بِأَذَانِي، لَوْ نَطَقَ لِذِكْرِ شَذَاتِي، مَا هُوَ سَاكِنٌ فِي الشَّقَاتِ وَلَا بِمَشْرِفٍ عَلَى النَّقَابِ، مَا ظَهَرَ فِي شَتَاءٍ وَلَا صَيْفٍ، وَلَا مَرٌّ بِجَبَلٍ وَلَا خَيْفٌ...» (41) وهذا ما انتبه إليه طه حسين وعده خاصية من خصائص الكتابة الأدبية عند أبي العلاء، يقول: «إنّ الغريب والسجع يلزمان أبا العلاء في كتابته، ولكن من الحق علينا أن نقسّم نثر أبي العلاء، فنسب أحدهما ما يذهب فيه مذهب الإنشاء والتنميق وهذا لا بدّ فيه من السجع والغريب. والآخر ما يصحّ فيه مذهب القصص التاريخي أو العلمي وهذا يخلو من السجع والغريب حتى لا تكاد تعثر بهما» (42).

فالسجع إذن يتنزل ضمن برعة أبي العلاء إلى تنميق خطابه الأدبي، وهو مع ذلك لا يغيّر من أصل المعنى وإنما يحسّن صورته ويمتّع معرضه. وبدت كان أبو العلاء يجتهد في اختيار الألفاظ ويجوّد في أساليب الأداء حتى يبرز تبرزه في صناعة الأدب من جهة وحتى يحقق لنصّه جماله وخلوه من جهة أخرى.

لذلك أطنب أبو العلاء في توظيف هذه الظاهرة الفنية في كامل رسالته، بل إن السجع كان يحضر بقوة وجلاء في قسم الرحلة أكثر منه في قسم الرّد أحياناً وهذا ما أبرزه طه حسين أيضاً بقوله: «... وأما ما كان من وصف الجبة أو نعيمها أو النار وجحيمها فالسجع فيه لازم والغريب فيه موفور» (43).

وأما عن الشعر فله بلاغته الخاصة. وقد تجاوز مع النثر في كامل الرسالة أيضاً، فنهض تبعاً لذلك بعدد الوظائف تختلف حسب السياق أو المقام من قسم

الرحلة. فقسم الرحلة إذن هو العنصر الإضافي المباشر في الظاهر عن التماثل بين الرسائلتين، وهذا ما شكّل فردة رسالة الغفران عن رسالة ابن القارح أولاً وعن غيرها من رسائل العرب عامة في ذلك العصر. فلقد سلكت رسالة الغفران مساراً مناقضاً لما كان مالوفاً، سارت على غير ما كان متوقّعا لها... جاء الخيال ليقلب المسار. كانت الرسالة تنوحي رداً على جملة من المسائل، فإذا بالذات تنقلت من عقائلا لتخطّ خطايا بالغ السخرية وفائق الخيال وهندسي البناء، ثم تعود إلى مواصلة الرّد المباشر في دقة من التفصيل بارزة، حيث كان الرّد محدوداً باليسملة في أوّل وبالسلام في منتهاه وآخره، وبين اليسملة والسلام كلام مبنيّ على مسائل في الزندقة والزنادقة. وهذا المسار في البناء جعل العلاقة بين الباث والمتقبل أو المرسل والمرسل إليه في الرسالة الأولى بسيطة ثابتة وفي الرسالة الثانية برتجة متغيرة: ففي رسالة ابن القارح كان الباث المباشر معلوماً وهو ابن القارح والمتقبل كذلك معلوم (للمعري). وسادت الرسالة إلى نهايتها على هذا النمط من اصول روي ما تقتضيه سنن الكتابة الترسلية العادية. وفي رسالة الغفران جاء أبو العلاء في قسم الرّد باثاً معلوماً وفي قسم الرحلة راوياً مجهولاً أما ابن القارح فقد جاء في الرّد متقبلاً معلوماً وكان في الرحلة موضوع حديث. من خلال هذا كله، نتبين أن أبا العلاء قد حافظ ونوع في آن واحد في خصائص التواصل لعملية التراسل وجعل في رسالته ما يشدّها إلى جنسها من وجهة وما يفصلها عنه من وجه آخر.

## 2) بلاغة السجع ووظيفة الشعر :

يمثل السجع والشعر من أبرز أساليب الكتابة والبلاغة في فنّ الترسل. فهما من العناصر الثابتة والتميّزة بحضورها هذا الجنس الأدبي عن سواه. لذلك مثلاً مما في تناغم فني أسلوبا جامعاً بين قسمي الرسالة يمتن

(...) وأما غيظه على الزنادقة والملحددين، فآجزه الله عليه، كما آجزه على الظلماء في طريق مكة واصطلاء الشمس بعرفة... ولكن الزندقة داء قديم، طالما حلم بها الأديم...

(...) ويشار إنما أخذ ذلك عن غيره، وقد روي أنه وجد في كتبه رقعة مكتوب فيها: إني أردت أن أهجو فلان بن فلان الهاشمي، فصفحت عنه لقرابته من رسول الله صلى الله عليه وسلم، وزعموا أنه كان يشار (يخاصم) سيبويه، وأنه حضر يوما حلقة يونس بن حبيب، فقال: هل ههنا من يرفع خبرا؟ فقالوا: لا، فانشدهم:

بني أمية هبوا من رقادكم

إن الخليفة يعقوب بن داود

ليس الجديفة بالوجود فالتمسوا

خليفة الله بين الناي والعود

ركب في الحلقة سيبويه، فيدعي بعض الناس أنه وشى به. وسيبويه فيما أحسب كان أجل موضعا من أن يدخل في هذه الدنيا بل يعتمد لامور سنيات... (44)

وكان أبو العلاء وهو يذكر الأشعار في قسم الرد غالبا ما يتوقف، شأنه في ذلك شأن قسم الرحلة، ليشرح بعض الألفاظ التي فهمت على غير وجهها محاولة منه الدفاع عن الشعراء وإمعاناً منه في نقد ابن القارح والسخرية منه ومن أذعائه العلم والتوبة والتقوى...

### 3) التفصيل والتعليل في الرد :

لقد سلك أبو العلاء في رده على مسائل ابن القارح مسلكا دقيقا جعله يتبع نظام ورود المسائل في رسالة ابن القارح وبرد عليها مسألة مسألة مما جعل قسم الرد المباشر يؤسس علاقة تماثل أو توافق واضحة مع متن

الرحلة أو قسم الرد. فقد كان حضور الشعر طبعيا في قسم الرحلة لأن الشعراء كانوا محور القصص فضلا عن أن البطل نفسه كان معرما بحفظ الشعر وروايته ونقده. من هنا كان الشعر يقوم بوظيفة استعراضية بالنسبة إلى البطل، وكان يرد أيضا في سياق التمثيل للموقف القصصي، ومثل جواز مرور أو عبور لدخول عديد الشعراء الجنة، كما استخدم الشعر للنسابة واللهو في مجالس المنادمة والطرب في الجنة، أو لإثارة قضايا لغوية وعروضية وأدبية بصقة عامة...

غير أننا نشير أيضا إلى أن حضور الشعر بهذه الكثافة في قسم الرحلة، جعله غالبا ما يكسر نسق السرد عبر كثرة الاستطرادات فيعود بالرحلة من فضائها القصصي إلى فضائها الترسلي التي اشقت منه

وعن حضور الشعر في قسم الرد، نشير إلى أنه ورد، في أغلب الحالات، في سياق استدلال في رد على أحد أقوال أبي العلاء في دفاعه عن اتهمهم **ابن القارح بالزندقة** شأن يشار بن برد وأبي تمام والمنتبي وغيرهم... بل إننا نلاحظ أحيانا أن أبا العلاء يحضد الشاهد الشعري بالشاهد الديني من النصوص التأسيسية في الثقافة العربية الإسلامية سواء كان حديثا نبوياً أو آية قرآنية.

ونورد هذا الشاهد، على طوله، مثالا يبرز بعض ملامح استراتيجيا الرد التي سلكها أبو العلاء والتي تجمع بين سعة الثقافة الدينية والأدبية من ناحية وبين الرؤية العقلية أو العقلانية في تقويم المسائل أو الحكم عليها، وهو شاهد مقتطف من سياق رد أبي العلاء على ابن القارح في مسألة الزندقة والزنادقة يقول أبو العلاء: « (...) وقد كثر المقال في ذم الدهر حتى جاء في الحديث «لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر» وقد عرفت معنى هذا الكلام، وأن باطنه ليس كظاهره، إذ كان الأنبياء عليهم السلام، لم يذهب أحد إلى أن الدهر هو الخائن ولا المعبود. وقد جاء في الكتاب الكريم «وما يهلكنا إلا الدهر»...

به ابن القارح نفسه مدّعي الدين والتقوى، يقول: «وإذا رُجع إلى الحقائق فنطق اللسان لا ينبيء عن اعتقاد الإنسان، لأن العالم مجبول على الكذب والنفاق، ويحتمل أن يظهر الرجل بالقول تدنّياً وإنما يجعل ذلك تزنيّاً، يريد أن يصل به إلى ثناء أو غرض من أغراض الحالية أم الفناء، ولعله قد ذهب جماعة هم في الظاهر متعبدون وفيما بطن ملحدون» (51). وفي هذا الكلام من خفي الإشارة إلى تعرية ابن القارح وفضحه ممّا لا يصعب تبينه والاستدلال عليه...

غير أننا نشير إلى أن ثنائية التفصيل والتعليل التي طبعت أغلب مساحات قسم الردّ إلى حدّ كاد يستحيل معها الصّحّ أجوبة مستقلة بعضها عن بعض في ضرب بؤهم بالمكنك في اساء والتشتت في المسائل، فإننا نؤكّد على الوحدة البنائية لهذا القسم باعتبار أن نظامه خاضع لمبدأ التماسك، نصوص آخر هو الرسالة الابتدائية.

ولمّا كان قسم الردّ بهذا الاعتبار محافظاً على سنن الترسّل وتفرّعه كما يتجلّى من ثنائية الباث المعلوم والمتقبل المعلوم أيضاً، فإنّ هذا القسم بدوره قد اخترق في بعض المواطن نظام الترسّل ليلج في نظام القصّ وما يستدعيه من أساليب الخيال والسخرية شأنه في ذلك شأن قسم الرحلة. ونستدل على ذلك بمقاطع أربعة من قسم الردّ نكتفي بالأحالة (52) إليها وهي:

مقطع أبي تمام وقصائده، مقطع توبة ابن القارح، مقطع حجج ابن القارح ومقطع دنانير ابن القارح. ولعلّ أهمّ هذه المقاطع كلها مقطع التوبة الذي خصّه الأستاذ فرج بن رمضان بتحليل خاص وفي كتاب مستقلّ وسمه بـ «القصّ، التخيل، السخرية في رسالة الغفران» من خلال تحليل نصّ التوبة من قسم الردّ وحاول من خلاله أن يستدل على ذلك التداخل الفتي بين من الترسّل وقصّ القصّ في رسالة الغفران لينتهي في الأخير إلى بيان أنّ أدبيّة نصّ الغفران تكمن في وحدة الأثر كله بمختلف أقسامه. وهذا ما كان قد أشار إليه

رسالة ابن القارح. وهذا ما وسم قسم الردّ في الغفران بسمة التفصيل المتمثلة في استعمال أداة «أمّا» للدلالة على الانتقال من مسألة إلى أخرى...

فمثلاً يقول ابن القارح في رسالته: «قال المتنبي: أدم إلى هذا الزمان أهيلة...» (45). يجيب أبو العلاء في قسم الردّ المباشر: «فأمّا ما ذكره من قول أبي الطيّب...» (46)، أو يقول ابن القارح أيضاً: «ولكنني أغتاض على الزنادقة والملحدون الذين يتلاعبون بالدين...» (47) يجيب أبو العلاء مستعملاً دائماً أداة التفصيل في صدارة خطابه في كلّ مسألة: «وأمّا غيظه على الزنادقة والملحدون...» (48)، أو كذلك عندما يذكر ابن القارح في رسالته الخليفة الوليد بن يزيد قائلاً: «والوليد بن يزيد أقام في الملك سنة وشهرين وأياماً...» (49) يرّد عليه أبو العلاء في غير خوف ولا تقيّة: «وأمّا الوليد بن يزيد فكان عقه غفل وليد...» (50) إلخ...

ولمّا كان التفصيل أسلوباً سمح لأبي العلاء أن يستنير في الردّ على البرنامج نفسه الذي رسمه ابن القارح في رسالته، فإنّه مكّنه أيضاً من التوسّع في الإجابة وتعليل آرائه ومواقفه ونقد ونقض ما ذهب إليه ابن القارح... لذلك تميّزت بنية الردّ بمسار ينطلق فيه أبو العلاء من تحديد المسألة عبر أسلوب التفصيل (أمّا) ثمّ يشرع في تحليل الظاهرة فيقوم كثيراً من المعارف التاريخية والأدبية غفل عنها الشيخ الحلبيّ ابن القارح لينتهي إلى تعليل الموقف بالاستدلال عليه إمّا شعراً وإمّا قرآناً... هو منهج يكشف عن علم أبي العلاء بمكر ابن القارح وإظهاره ما لا يظن، وينم عن قدرة فائقة عند شيخ المعرفة على الاحتجاج والنقد والردّ. ويكفي دليلاً أن نذكر بموقف أبي العلاء من الزندقة في سياق ردّه على ما ادّعى ابن القارح على المتنبي من تهمة وادّعاءات، دون أن نغفل عن ذكر منزلة المتنبي في نفس أبي العلاء مما جعله يتحمّس في الدفاع عنه، ويردّ الاتهام ليرجم

يعلم سرّ قوّته وسحر جماله إلا أبو العلاء نفسه...

### \* على سبيل الختام : رسالة الغفران وإشكالية التناسخ :

نجد أنفسنا في هذه اللحظة الختامية وقد أشرقت الدراسة على إكمالها إزاء عود علي بده نجد أنفسنا إزاء سؤال الكتابة من جديد. فبعد ترحال في رسالة الغفران عبر أشكال التداخل بين فنّ القصّ وفنّ الترسّل، يثار سؤال الكتابة من زاوية إشكالية أخرى أفضى إليها مسار التحليل ليكون البحث في رحلته حركة تسأل تشرى عملية استنطاق النصّ بحسن الإنصات إلى إيقاعه الصّاحب حيناً والصامت أحياناً والكشف عن الغيبيّ والمسكوت عنه في ثناياه.

إنّنا نقف بهذا الانفتاح النصّ العلاقي على مسألة التناسخ من أجل البحث عن السبل والمسار التي قطعها النصّ ليمتدّ بناء متميزاً على الهيئة التي تشكّل فيها، والكشف عن الانساق المتعكّمة في نظامه (54). وهناك الحجاب عن الأصوات الساكنة في أرواحه فيرسم الأديب نصّاً عابراً للتاريخ مستوعباً كل طرف، متعالياً عن كل وضع، وإن كانت ذاكرة مختلف العصور ساكنة في قراره، بانية لكيانه. إنّها إشكالية إذن، تفتح آفاقاً أخرى من المقاربة للنصّ الأدبي بالاعتناء خاصة بالمكوّنات الأساسية التي شكلت كيان أي نصّ أدبي ومدى فاعليتها في التعبير عن رؤية الكاتب ومقاصده.

لذلك سننطلق من تحديد بسيط لمفهوم التناسخ في بعض الكتابات النقدية المعاصرة، مبرزين في إيجاز أهمّ مظاهره ووظائفه في رسالة الغفران منتهين في الأخير إلى تأكيد ثراء النصّ العلاقي وإثبات أدبيته التي حققت خلوده على مرّ التاريخ.

التناسخ Intertextualite في أبسط تعاريفه هو تداخل

منذ مقدّمة كتابه فكانت الفكرة بمثابة المصادرة التي حاول الاستدلال عليها وبيان وجوه صحتها ومنطقيتها من خلال عمله الإجمالي في تحليل نصّ التوبة. فالقيمة الأدبية في نظره « لا يمكن أن تدرك على الوجه الصحيح إلا إذا ردتّ للأثر وحدته ونظر إليه رغم الفروق التي لا جدال فيها في سيروية تولّده من بدايته إلى نهايته... إنّ قسم الرحلة وقسم الرّدّ على ما بينهما من حدود واضحة أحياناً وفروق لا جدال فيها في الموضوع، والإطار وصيغ الخطاب، إنسا يخضعان في الحقيقة لآلية أساسية واحدة هي التداخل بين الخطاب الترسلي والخطاب القصصي، والفرق بين القسمين إنسا هو فرق في طريقة اشتغال هذه الآلية هنا أو هناك. إن قسم الرحلة يغطي عليه الشكل القصصي لا محالة ولكنه مسكون بإمكانيات لا حدّ لها ولا عدّ، للإبراج عن صفته والإرتداد إلى الشكل الترسلي، وقسم الرّدّ يغطّي عليه شكل الرسالة فإنّه راجع إلى إمكانية لا تحدّ للإرتداد إلى الشكل القصصي... » (53).

وخلاصة الكلام في هذا المجال، هو أن الشكل القصصي قد تولّد من رحم الرسالة، ذلك أن رسالة الغفران في الأصل هي ردّ على رسالة بعث بها ابن القارح وأثار فيها عديد المسائل، غير أن أبا العلاء أرجأ الإجابة عنها. وإن شرع فيها، واستطرد ليشكّل عالماً قصصياً خيالياً ارتحل فيه ببطله بين الجنة والنار، وكان بين الحين والآخر يستطرد استطرادات تجهض السمة القصصية في النصّ، لتعود بالكلام إلى أصله الترسلي، فكانت الرحلة لا تخلو من هذا التداخل بين فنّ القصّ وفنّ الترسّل، وكذا كان الشأن بالنسبة إلى الرّدّ إذ الغالب فيه أسلوب الترسّل الذي يخترق أحياناً بأسلوب القصص وخصائصه.

تلك هي بعض خصائص الفردة والطرافة في بناء رسالة الغفران ونظام هيكلها وإن كان لا يخلو من تعقيد لا

حضوراً لآليات شعرية مختلفة الأغراض، متبانية الوظائف ينتمي أصحابها إلى عصور أدبية متباعدة، ويحضر القرآن ببعض آياته في تصوير العالم الآخر وتشكيله وفق ما ترسخ أيضاً في مخيال العامة...

فهذه النصوص وغيرها فتحت لأبي العلاء آفاقاً جديدة في رسم عالمه الخيالي بل جعلت هذا الخيال خيالا خصيبا يرتقي أحيانا إلى مستوى الخارق والمعجب. هذا فضلا عما يتميز به أبو العلاء من سعة إطلاع ورحابة معرفة ووفرة محفوظ شعري وأدبي ما كانت لتجتمع كلها إلا في شخص مثل أبي العلاء وما عرف عنه من قوة ذاكرة وعمق معرفة - لذلك جاز لنا أن نعتبر نص الغفران نصاً جامعاً Architexte بعبارة جينات، نصاً كانت فيه النصوص الغالبة حاضرة في نسج فتى استطاع أبو العلاء برهنة الفاعلية تحويلها وتشكيلها حتى ذابت في النص الأصلي ففقدت جزءاً منه.

هي إذن استغنائية أبي العلاء في الكتابة، يستدعي نصوصاً عديدة ويجعلها تنهض بوظائف مختلفة حسب السياق والمقام، فتكون تمويهية حياء وتعليمية حياء آخر وتعليلية حياء ثالثاً... إلى ما لا نهاية. وفي الاحتام نقول، إنك تقر الغفران طلباً لمتعة قد لا تجود بها نصوص زمن مثقل بالهموم والأحزان... وما هو نص الغفران، نص مسلح بفنقة القص، موشع بروعة الترميل، نص ساخر ماكر يحفزك على مزيد التبصر فيه وفي قضياه، رغم ما فيه من مظاهر الهزل والخيال والإضاحك... وعلى هذا النحو تنهى رسالة الغفران لأبي العلاء المعري نصاً مفتوحاً على الزمن، كياناً أجوف يحملوه التاريخ يشقى القراءات والتأويلات فتؤجج فيه جذوة الخلود فلا يفنى... وتلك بعض أسرار جمالية الأدب وما خفي منها كان أعجب... وأبهى!

النصوص أي وجود نصوص كثيرة متداخلة في نص واحد أو ما يسمى أيضاً بوجود أو تراشع نصوص غائبة في النص الحاضر.

من هذا المنطلق يعرف جيرار جينات G. Genette. التناس بقوله: «التناس هو الوجود الفعلي لنص في نص آخر (55)». وقد يكون التناس ظاهراً صريحاً وقد يكون ضارباً في عملية الإبداع في صورة ذاكرة أدبية تخضع لديمومة رحيل الأفكار وتوارثها وهجرتها. من هنا كان التناس على حدّ تعبير لوران جيني (وتتفق معه جوليا كريستيفا في هذا التعريف): «عمل تحويل Transformation وتشرب Absorption لعدة نصوص يقوم به نص مركزي: يحتفظ بمركز الصدارة في المعنى (56)».

فما هي إذن تجليات هذه التعريف في رسالة الغفران؟ بعبارة أخرى ما هي مظاهر التناس في الغفران وما هي وظائفه؟

ننطلق في هذا السياق من القول بأن رسالة الغفران نص مسكون بأصوات الغيرة على حدّ تعبير ميخائيل باختين، أي أننا لا نجد فيه صوت أبي العلاء فقط بل نجد أصواتاً أخرى تمثلت في تلك العناصر المكونة لنص الغفران وقد بدت كثيرة متنوعة وأهمها الشعر والقرآن والأخبار وقصص الحيوان وقصص الوعاظ والزهاد، وما ترسب في المخيال الشعبي العام من مختلف الاعتقادات حول عديد المسائل الغيبية ولا سيما صورة الجنة والجحيم، ومسألة الشفاعة والغفران والجزاء والعقاب في العالم الآخر..

وقد بدت رسالة الغفران نصاً مثقلاً بعدد النصوص المنتمية إلى الموروث الثقافي العربي الإسلامي مكتوباً كان أو شفوياً، فلا نكاد نعدم في أغلب مواطن الرسالة

### الضوابط :

- (1) أغضب هذه الآراء مندوبه بين ابناء المدينة حصروا القيمة الفنية للرسانة في قسم ارحمة، ورائد هذه المندوبين هو الأستاذ حسين الواد في كتابه عن «البنية القصصية في رسالة الغفران».
- (2) يشير منذ ذلك إلى ما تضمنه في استخراج الشواهد العلمية من رسالة الغفران على نسخة دار المعارف - مصر - سلسلة «دوائر العرب» تحقيق الدكتور عائشة عبد الرحمان (بنت الشاطئ) - الطبعة الثامنة 1990.
- (3) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص. 377.
- (4) نفس المصدر، ص. 379.
- (5) لمزيد النوع في هذه النواصير والآراء، انظر عائشة عبد الرحمان (بنت الشاطئ) في كتابها «الغفران لأبي العلاء المعري» دار المعارف، الطبعة الثالثة، ص. 287 وما بعدها.
- (6) عه حسين : تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف، ط. 1976/8، ص. 244.
- (7) عائشة عبد الرحمان، المرجع السابق ص. 275.
- (\*) يشير في بخراته لأعداد والقد، فرح بن رمضان في بقية انوار السامع والسادس لمرساله وتقديمه رؤية جديدة في مقارنته من خلال كتابه «مقصص التحين في رسالة لغفران» وسند إلى أن هذه امة تست إلى حد ما أسس هذه القراءة، جاءت تمثلا لمشكلتها الخاص بها، فسعت إلى الإفادة منها بتميز وروية وفي غير مجازاة ولا محاباة.
- (8) عمي بن محمد الحرجاني، المعري، ص. 17.
- (9) صالحي بن رمضان، المعري ورسالة الغفران، ص. 44-45.
- (10) أبو العلاء المعري - رسالة الغفران، ص. 169.
- (11) كما أن بوديب : «مختبرات والمقامات والأدب المعناني» من الخيال المعقل إلى الخيال المحموج - مجلة فصول العدد 4 عدد 4 شتاء 1996 ص. 213.
- (12) مصطفى ناصف : محاولات مع النشر المعري : عالم المعرفة عدد 218 ص. 246.
- (13) أورد مصطفى ناصف، المرجع السابق ص. 267.
- (14) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران ص. 246.
- (15) نفس المصدر، ص. 130-132.
- (16) نفس المصدر، ص. 243.
- (17) مصطفى ناصف : المرجع السابق ص. 287-288.
- (18) حسين الواد : البنية القصصية في رسالة الغفران - دار الجوار للنشر - تونس 1993 ص. 80.
- (19) تمت كتابت ابروي : بحث الرسالة ابروي شكل قصصي في رسالة الغفران - مجلة فصول العدد 19 عدد 3 صيف 1994 ص. 82-89.
- (20) أبو العلاء المعري : رسالة الغفران ص. 216.
- (21) الفت كمال الزوي، المرجع السابق ص. 87.
- (22) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران ص. 238.
- (23) نفس المصدر، ص. 330.
- (24) نفس المصدر ص. 349-350.
- (25) حسين الواد، المرجع السابق ص. 38.
- (26) نفسه، ص. 39.
- (27) نفسه، ص. 85.



- (28) للتوسع في هذه الرؤى القصصية يمكن الرجوع إلى مقال تودوروف :  
T Todorov , "Les categories du recit" dans "l'analyse structurale du recit" ed. Seuil 1978
- (29) أبو العلاء المعري، رسالة المعبران ص. 140
- (30) نفس المصدر، ص. 176
- (31) نفس المصدر، ص. 180
- (32) نفس المصدر، ص. 248-249
- (33) عبد الفتاح كيليطو : المقامة والتأويل : قراءة في الغالب - أورده وليد مبر في تقديمه الكتاب بمجلة فصول المجلد 12 عدد 3 خريف 1993 ص. 369.
- (34) رسالة ابن القارح، تحقيق بنت الشاطيء، أوردتها ضمن رسالة الغفران، ص. 21
- (35) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران ص. 68
- (36) نفس المصدر ص. 129
- (37) نفسه ص. 139
- (38) نفسه ص. 140
- (39) نفسه ص. 379
- (40) نفسه ص. 583-584
- (41) نفسه ص. 131 - ويقصد أبو العلاء بالشدّة معنى الشدّة، والخفيف ما كان هبوطاً وارتقاءً في سجع الحس.
- (42) طه حسين : تحديد دكرى أبي العلاء، ص 67، بعد الفحص سنة 1976، ص. 219
- (43) نفس المرجع، نفس الصفحة
- (44) أبو العلاء المعري، رسالة المعبران الصبغات الذاتية، 426-428-430
- (45) نفس المصدر، ص. 28
- (46) نفسه، ص. 414
- (47) نفسه، ص. 30
- (48) نفسه، ص. 428
- (49) نفسه، ص. 32
- (50) نفسه، ص. 443
- (51) نفسه، ص. 419
- (52) اعتمدنا في هذه الإحالة على دراسة الأستاذ فرج بن رمضان المشار إليها سابقاً.
- (53) فرج بن رمضان : «القصص» التخيل، السحرية في رسالة المعبران، دار البيروني للنشر 1995 ص. 14
- (54) حمادي صمود : المشاهدة والكتابة، مجلة فصول، المجلد 4 عدد 4 شتاء 1996، ص. 178
- (55) جيرار جيتات : G. Genette : Palimpsestes, ed. du Seuil p. 8
- وبورد هنا الشاهد كاملاً بالفرنسية .
- "Je le definis (le nom de l'intertextualite) pour ma part, d'une maniere sans doute restrictive, par une relation de copresence entre deux ou plusieurs textes, c'est a dire, en ditiquement et le plus souvent, par la presence effective d'un texte dans un autre"
- (56) عبد الوهاب ترو : تفسير وتطبيق مفهوم التماس في الحفظ السدي المعاصر . محنة الفكر العربي المعاصر عدد 61/60 ص. 77

## فكر ابن الجوزي من خلال كتابه «صَيِّدُ الْخَاطِرِ»

البشيو بن عمر

- لقيه : مرّة هذه التسمية مشرعة الجوزي من محالّ بغداد حسب صاحب  
ابنوت ( ج 2، ص. 321 )

- فرصة الجوزي بـسفرة حسب مؤلف شذرات الذهب ( ج 4، ص. 329 )،  
- لاديه : حدثت سنة 508 هـ عند أبي حلكان وبسنة 510 هـ عند ابن  
لعماد

ومثل هذا يقاير فديري إلى اختلاف أسماء المواقع داخل المدينة  
الواحدة أو التماثل في تلك الأسماء بين مدينة وأخرى، فيما تعلق بالنقطة  
الزمنية أما فيما يخص السعة المثابة فإن الأمر يعود إلى أنّ كثيراً من  
الأعلام يحصل لى في تاريخ مولدهم، لأنهم يولدون في طقة شعبية لا  
تباي بتحديد مولد آبائهم، أما عند وفاتهم، فإن تاريخ موتهم يصبح  
حدثاً هاماً يعرفه الخاصة والعامة ولذلك غاب مثل هذا الاختلاف في  
تحديد سنة وفاة ابن الجوزي واتفقت كل المصادر على أنها كانت سنة  
597 من الهجرة.

ولم تكن سنة الاضطراب هذه قصراً على تسمية ابن الجوزي أو على  
تاريخ ميلاده، وإنما شملت ما ترك من تأليف.

- مؤلفاته : جاء في الأعلام لابن الجوزي «نحو ثلاثمائة مصنف». أما  
صاحب مقال «ابن الجوزي» فيبحث في دائرة المعارف الإسلامية (الطبعة  
الجديدة) أن تأليفه «كانت تربو في سنة 574 هـ عن المائة  
والخمسين ...»

ومهما يكن حظ هذه الإحصاءات من الدقة أو عدمها، فإن ما بلغها من  
تلك التأكيد أقل من ذلك بكثير إذ أنت بعض الباحثين المعاصرين أنّ  
لابن الجوزي 18 كتاباً مطبوعاً و49 مخطوطاً (2). والمتأمل في هذا  
اثبت يلاحظ أنّ المؤلف كتب في جميع أوجه المعرفة المتداولة في

لقد استرعى  
انتباهي أثناء نظري  
في بعض كتب التراث مؤلف  
للحافظ أبي الفرج عبد  
الرحمان بن الجوزي، وسمه  
صاحبه بصيد الخاطر،  
ورغم إفاضة كتب التراجم  
القول في التعريف بأن  
الجوزي (1)، فإن ثمة  
نقاطاً لافتة في سيرته  
وتأليفه، ومن أهم تلك  
النقاط :

عصره إذ له :

في التاريخ :

المنتظم في التاريخ، تلقيح فهم أهل الأثر، شذور العقود في تاريخ اليهود، مختصر المنتظم...

وفي الوعظ :

اليواقيت في الخطب الوعظية، يستأن الواعظين، المورد العذب، المواعظ والمجالس، التيسرة، الثبات عند الممات...

وفي علوم القرآن :

التفسير الكبير، المجتبي، زاد المسير في علم التفسير، فنون الأفتان في عجائب القرآن، المغني في علوم القرآن...

وفي علوم الحديث :

جامع المسانيد، التحقيق في مسائل الخلاف، مشكل الصحاح، الواهيات، الموضوعات، الضعفاء، تهذيب المسند، الناسخ والمنسوخ...

وفي علوم اللغة :

تذكرة الأريب، الموجه والظائر، المقيم المتعدد... وهذه التأليف ليست في الواقع إلا غيضاً من فيض إذ دون ابن الجوزي في الحب والألفة (3) وفي النوادر (4) وفي السير والتراجم (5) وفي الأدب (6)، وغير هذا كثير.

ولقد كان لأبن الجوزي من سعة التأليف ومن عظم المنزلة ما جعل محقق أخبار الحمقى والمغفلين يساوي بينه وبين الجاحظ، فيقول : «إن اتساع علم ابن الجوزي يجعله في مصاف الجاحظ، والفرق بينهما أن الجاحظ كان أربع في الأدب، وهذا أربع في علوم الدين...» (7).

ولئن كانت مثل هذه الآثار قابلة للتصنيف - فإن كتاب صيد الخاطر - بحكم تنوع مادته - يبقى خارج دائرة التصنيف.

فما أهم القضايا التي تناولها المؤلف في هذا الكتاب ولم كانت مادته مستحصية عن التصنيف (8)، وهل كان فكر ابن الجوزي من خلاله فكراً فاعلاً في بيئته وعصره ؟

## 1. كتاب صيد الخاطر

هو واحد من كتب التراث المقمورة في عصرنا لم يلق من اهتمام الباحثين وعنايتهم ما لقيته آثار ابن الجوزي الأخرى، بل أن الطبعين اللتين ظهر فيهما (9) غير مؤرختين أصلاً وتحتاجان إلى شيء من العناية والتدقيق.

وأول ما يلفت المتأمل في الكتاب قصر خطبته إذا ما قيست بحجمه. إنها لا تتجاوز عشرة أسطر في مؤلف ضم أكثر من 490 صفحة موزعة على 373 فصلاً، ولم تحتوي إلا على حجة نقلية واحدة - مع أن صاحب الكتاب من المحدثين - مما يدل دلالة واضحة على أن الكتاب مكرس لموضوعه إذ هو أثر روية وعقل وليس كتاب جمع ونقل.

لقد قصر المؤلف هذه الخطبة على شرح عنوان الكتاب، فهو ذكر أن العلم يعقل بالكتابة ويقبَل بالتدوين، فكانت **صيد الخاطر** يثيق بالمحافظة أو الذاكرة، أو هو يحسن على الخواطر من النسيان، فهو يدافع عن هذا البري في أسلوب شرطي هدفه الإقناع، فيقول : «لما كانت الخواطر تجول في تصفح أشياء تعرض لها ثم تعرض عنها، فتذهب، كان من أولى الأمور حفظ ما يخطر لكلياً لئلا ينسى... فجعلت هذا الكتاب قيذا لصيد الخاطر...» (10).

وليست هذه المقدمة وحدها لافتة، إذ في العنوان شيء من الأيما يحتاج إلى بعض التامل : إنه يتسم بالاحتزال، على عكس أغلب مؤلفات الكاتب الأخرى، فهو مكون من تركيب إضافي، أضيف فيه كلمة «صيد» إلى كلمة «الخواطر». ومن أبرز دلالات «الخواطر» أو «الخاطرة» الفكرة المفاجئة السريعة التي «تعرض للنفس ثم تعرض عنها فتذهب» (11). أما كلمة «الصيد» فتعني - لغة - القنص أو الحصول على الطريدة وليست الأفكار إلا طرائد أو هي الهوامل والشواغل (12) على حدّ عبارة التوحيدي وابن مسكويه.

ومن دلالات المعنى الحافّ الاختيار، ذلك أنّ الصائد -

للسكون غايتها استكناه أسراره واستكشاف خباياه، ولا عجب أن يكثر ابن الجوزي من الحديث عن العلم ويعدّد مزاياه وفوائده، فهو يقول : « ليس في الوجود شيء أشرف من العلم (...) انه الأصل الأعظم والنور الأكبر (...) » وهو الدليل الذي اذا عدم وقع الضلال... » (16).

ومتى عرفنا منزلة العلم هذه، أدركنا سبب اهتمام ابن الجوزي به وتمضيته أيّاه على سائر ضروب العبادة. لقد عبّر عن هذه الفكرة صراحة حين قال : « وربما كان تقديس الأوراق الفضل من الصوم والصلاة والحج والغزو، وكم معرض عن العلم يخوض في عذاب من الهوى في تعبده... » (17).

ولعلّ أهم سمة من سمات العالم المتواضع لأن يحر العلم لا يذرك ساحله. فعلى العالم أن يدرك أن ما ينفعه ليس إلا أمراً نسبياً، ذلك أن « من اقتصر على ما يعلمه فظنّه كافياً، استبدّ برأيه، وصار تعظيمه لنفسه مانعاً له من الاستغناء... » (18).

أمّا العالم الذي يدعو ابن الجوزي إليه، فهو علم ذو منحنى عقلي وبعد وظيفي، إذ ليس أمر الفصل 48 من كتابه إلا معبارة النائية : « الله الله في العلم، والله الله في العقل فإن نور العقل لا ينبغي أن يتعرض لأطفائه، والعلم لا يجوز الميل إلى تقيصه، فاداً حفظاً خفياً وظائفاً الزمان، ودفعاً ما يؤذي، وجلباً ما يصلح، وصارت القوانين مستقيمة في المطعم والمشرب والمخالطة... » (19).

ولئن عني ابن الجوزي بالعلم موضوعاً و غاية، فإنه لم يهمل العلم منهجاً، إذ بيّن سبيل التحصيل وأشار إلى طريقة الاستفادة الرّبيّ من الطالب، وإلى الشروط التي تجعل تلك الاستفادة رشيدة. وليس الفصل 121 إلا من الصّالح العملية لطالب العلم في كل عصر ومصر. فالمتعلم في حاجة ماسة إلى المراس والذّرية، والأفراط في المذاكرة يورث الكلل وفقر العزيمة، أنه يصدر فصله ذاك يمثل هذه العبارات : « أعلم أن المتعلم يقتقر إلى دوام الذّرية. ومن الغلط الانهماك على الإعادة ليلاً ونهاراً، فإنه لا يلبث صاحب هذه الحال إلا أياماً ثم يفتّر

وهو الفكر - يختار طرائده فيعرف عن الفث الذي لا يسمن ويحمل السمين الذي يفسد حاجته. هذه المقاربة بين صورة الخاطر وبين صورة الصياد تشير إلى أن الكتاب عماده الانتقاء والاختيار، فما أغزر الفكر التي تخطر بالبال غير أن جانباً منها ليس صالحاً للتدوين، ذلك ما يكسب الكتاب بعداً ثانياً، هو البعد الوظيفي، إذ أن المؤلف لا يدون منها إلا ما خدم غاية في المعاش أو المعاد.

ولئن تفاوتت فصول الكتاب طولاً، فإنها تساوت أهمية، إن منها ما لا يتجاوز السطر الواحد (13) إلا أن معناه أوسع من لفظه. إنه يكاد يكون ضرباً من جوامع النكلم.

إن أهم ما يميز هذا الأثر نزعة الشمولية، إذ حاول الأمام بكل قضايا الإنسان في معاشه ومعاده، فهو نموذج لثقافة صاحبه وللثقافة العربية الإسلامية، تلك الثقافة التي حاول الجاحظ أن يحددهم معالمها حين حصرها في « الأخذ من كل شيء بطريقه » (24)، فإن ابن الجوزي لم يحد عن هذا المفهوم، إذ يشترط على الفقيه « أن يطالع من كل فن طرفاً من نايخ وحديث ولغة وغير ذلك، فإن الفقه يحتاج إلى جميع العلوم... وينبغي لكل ذي علم أن يلمّ بباقي العلوم، فيطالع منها طرفاً... » (15).

## II. مادة صيد الخاطر

إن ما يتسم به صيد الخاطر من غزارة المادة وكثرة الفصول يجعل تحديد قضايا الكتاب أمراً عسيراً، ولذلك سميناً إلى اعتماد نسبة التواتر بين تلك الفصول، وقادنا الأمر إلى حصر تلك المادة في ستّ قضايا أساسية هي : العلم والتعلم - الدنيا والآخرة - الزهد والتصوّف - السّلطة والسّلطان - الإنسان والتكليف - العشق والنساء.

### 1 - مسألة العلم والتعلم

لقد كان حرص علماء الإسلام ومفكره على طلب العلم واطّهار فوائده يندرج ضمن رؤية شمولية

المخلوق فيدرك طبيعة الخالق، وهذا هو أصل العلم وجوهره وما العلوم الأخرى إلا تبع لهذا الأصل وقروعه. واجمالاً، فإن حرص ابن الجوزي على العلم - غاية ومنهجاً - يندرج - مثلما أسلفنا - ضمن نسق فكري ورؤية شمولية للكون، حاول مفكرو العرب أن يصلوا بواسطتها إلى أدراك كنه الحياة وخصائص الوجود، وتضافرت جهودهم - على اختلاف اهتماماتهم (26) - لتنسب كلها في هذه البوتقة، فأحضعوا الفروق بينهم لنسق من التفكير عجيب، واعتبروها ناجمة عن «اختلاف تنوع لا اختلاف تضاد» (27).

## 2 - ثنائية الدنيا والآخرة

كان حديث ابن الجوزي عن الدنيا مقترنا بحديثه عن الآخرة، ذلك أن الأشياء لا تتميز إلا بأضدادها ولا تكتسب معناها إلا منها، أضف إلى ذلك تلك النظرة الشمولية للكون والحياة لا تفهم إلا من خلال قطبي - الدنيا والآخرة - فلا عجب إذن أن نجد هذا الترابط التصويوي وتلك العلاقة الجدلية بينهما حتى لكانهما - عند - «رحبان لورقة واحدة». يقول في الفصل 29 من كتابه: «كل شيء خلق الله في الدنيا، فهو أنموذج في الآخرة، وكل شيء يجري فيها أنموذج ما يجري في الآخرة...» (28)، ألا أن هذا التشابه لا يمنع الاختلاف في طبيعة الحوادث فيهما، إذ جاء في الفصل 22 قوله: «تأمل أمر الدنيا والآخرة، فوجدت حوادث الدنيا حسنة طبيعية، وحوادث الآخرة إيمانية يقينية...» (29)، ثم يزيد هذا المعنى تدقيقاً، فيرى أن عماد الدنيا الحسنى وعماد الآخرة العلم، ومثاله في ذلك «أن الإنسان إذا خرج يمشي في الأسواق ويبصر زينة الدنيا ثم دخل إلى المقابر، فتفكر ورق قلبه، فإنه يحس بين الحالتين فرقا بيناً...» (30).

وهكذا ان العلاقات بين هذين القطبين ترقى أحياناً حتى كان لا ظهور، وتبرز أحياناً حتى كان لا اتصال مما يجعل تلك العلاقة محكومة بثنائية أخرى، هي ثنائية الاتصال والانفصال ومن مظاهر ذلك الاتصال ما ورد في الفصل 52 من أن «إعمال الإنسان نظافة ثوبه وبدنه

أو يحرص...» (20).

ومن الطريف نطفته إلى أن الحفظ يختلف قوة وضعفاً بتأثير قطبي الزمان والمكان وللزمان عنده مفهومان: بداية عمر الإنسان أو الصبا، بداية اليوم أو الغداة. والأماكن نوعان: عوال وسوافل، يقول: «وللحفظ أوقات من العمر، فأفضلها الصبا وما يقاربه من أوقات الرمان وأفضلها إعادة الأسفار وأنصاف النهار، والغدوات خير من العشيات. ولا يحمد الحفظ بحضرة خضرة ولا على شاطئ نهر، لأن ذلك يلهي، والأماكن العالية للحفظ خير من السوافل...» (21).

أما الفصل 282 فهو يشير - على قصره - إلى أن المؤلف خير نفسيات الطلاب وعرف أسباب الكلل وعوامل فتور الهمّة، وهو في ذلك لا يكتفي بتشخيص الداء، بل يشير إلى الدواء، ومن أعظم أدواء المبتدئين الحرص على الكتابة والنقاط الفكرة، غثها وسمينها، مما يعوقهم عن الفهم، يقول: «تأمل عالم تدجل على طلاب العلم توجب الغفلة عن المقتضى...» (22)، ويذكر في الكتاب، خصوصاً المحدثين، كيف يتفرق ذلك زمانهم عن أن يحفظوا ويفهموا، فيذهب العمر وقد عروا عن العلم إلا اليسير...» (22)، أن الموقف من الطلاب - في رأيه - من «جعل معظم الزمان مصروفاً في إعادة والحفظ، وجعل وقت التعب من التكرار للسح، فيحصل له المراد» (23).

وإذا يتحدث ابن الجوزي عن قضايا العلم والتعلم، فإنه لا يخفي موقفه من علماء عصره ومن سابقهم، فهم ينقسمون - في نظره - قسمين: «العالم الحق والعالم الصورة ويسمى الصنف الأول «علماء الآخرة» والصنف الثاني «علماء الدنيا». والفارق بين الفئتين «أن علماء الدنيا ينظرون في الرئاسة فيها، ويحبون كثرة الجمع والثناء، وعلماء الآخرة بمعزل عن إثارة ذلك، وقد كانوا يتحوقون ويرحمون من يلي به...» (24).

إن ابن الجوزي لم يكن راضياً عن علماء زمانه لأنهم - على حد عبارته - «يتشغلون بصورة العلم» (23). أنهم مقبلون على حطام الدنيا، مدبرون عن جوهرها، وليس أسمى للعالم مقصداً من أن يتأمل خصائص

الجوزي واستأثرت بفصول عديدة من كتابه، منها ما تعلق بهذه المسألة فحسب، ومنها ما تناولها عرضاً ضمن بعض القضايا الأخرى. ولعلّ الباحث في هذه المسألة، بين طيات الكتاب، لا يجانب الصواب حين يقرّ بمناوأة فكر ابن الجوزي للمتصوّفة والزهاد، ذلك أنه في الفصل 19 من مؤلفه، أوّل فصل يخصّص لهذه المسألة، يعتبر تصرّفهم خروجاً عن الشريعة الإسلامية. ويشير إلى مواطن الخطأ في ذلك التصرف قائلا: «تأملت أحوال الصوفية والزهاد فوجدت أكثرها منحرفاً عن الشريعة بين جهل بالشرع، وابتداع بالرأي، يستدلون بآيات لا يفهمون معناها، وبأحاديث لها أسباب، وجمهورها لا يثبت...» (36)، فهو يعجب عليهم عزوفهم عن الدّنيا - انطلاقاً من بعض الآيات والأحاديث - وفي ذلك توقف عند اللفظ وجهل بالمقصود، فهم - على حدّ عبارته - «قد بالغوا في هجرها من غير بحث عن حقيقتها، وذلك أنه ما لم يعرف حقيقة الشيء، فلا يجوز أن يمدح ولا أن يذم» (37).

ويتنقّد المؤلف سلوك هذه الفئة من وجهة تعذيبهم نفوسهم ويبيّن أن تلك النفوس ليست ملوكاً لهم. فلا ثواب لمن سار إلى مكة حافياً، ولا أجر لمن امتنع عن شرب الماء. ويعتبر ذلك التصرف «خطأ قبيحاً وزلة فاحشة لأن الماء ينفذ الأغذية إلى البدن ولا يقوم مقامه شيء»، فإذا لم يشرب فقد سعى إلى أذى بدنه (...) أفترى هذا فعل من يعلم... (38).

وينقلب هذا الموقف الضمني من المتصوّفة والزهاد إلى موقف صريح في الفصول الموالية من الكتاب، إذ يعلن كرهه للسّافر لهم، ذلك أن «أكل خبز الشعير وتجفيف البدن وهجر كلّ مشتهى تعذيب للنفس وهدم للبدن لا يقتضيه عقل ولا يمدحه شرع...» (39)، انهم - على حدّ تعبيره - «حماش قد دفنوا أنفسهم بالعزلة عن نفع الناس...» (40)، ومثل هذا الموقف يحملنا على الاعتقاد بوجود خلافات جوهرية بين ابن الجوزي وبين المتصوّفة أو نوع من الصراع الفكري والجدلي الدائر بين العلماء والمتصوفين. ويكاد يحصر عن مثل ذلك

يعود بالخلل في الدين والدنيا... (31)، ويفصّل هذا الإجمال فيرى أن الخلل في الدنيا هو مفاجأة الناس له وعزوفهم عنه، أمّا الخلل في الآخرة فهو الخروج عن مقاصد الشرع. ولا شك أن هذا التفكير نابع من فلسفة الإسلام الهادفة إلى سدّ حاجات الدنيا والآخرة وإلى تدبّر أحوال المعاش والمعاد.

إن حديث ابن الجوزي عن ثنائية الدنيا والآخرة يكون أحياناً يتناول القطبين معاً، وأحياناً يتناول أحدهما منعزلاً. في الظاهر - عن الآخر، لكنه - في الواقع - وثيق الصلة به، ممّا يسمّ مؤلفه بطابع رمزي ويجعل للكلام ظاهراً وباطناً. إنه يتحدث عن الدنيا وكأنه مهووس بالآخرة، ولذا سيطرت على بعض فصول الكتاب نزعة وعظمية فيها مزيج من الترغيب والترهيب ومن التفسير والتحييب، فما الدنيا إلّا «فخّ والجاهل بأول نظرة يقع...» (32).

لذلك أوصى بالحيطة والحذر قائلا: «الحذر، الحذر، فقد رأينا من كان على سنن الصواب ثم رآه على غير الفير...» (33).

وليس أدلّ في هذا المعنى ممّا ورد في الفصل 4 عن كتابه حيث يقول: «من تفكر عواقب الدنيا أخذ الحذر، ومن أيقن بطول الطريق تأهب للسفر (...) أعجب العجب سرورك بغرورك، وسهوك في لهوك، عسا قد خبيّ لك. تغتر بصحتك وتنسى دوا السقم وتفرح بعافيتك غافلاً عن قرب الألم، لقد أراك مصرع غيرك مصرعك، وأبدي مضجع سواك - قبل المحامات - مضجعك، وقد شغلكت نيل لذاتك عن ذكر خراب دنك...» (34).

إنّ المنحى الوعظي جلّيّ في مثل هذه الفقرة، إذ من أهم وسائل الإقناع موافقة اللفظ للمعنى أو عبارة الجاحظ أن تكون «الالفاظ على أقدار المعاني...» (35)، فلا مجال هنا لإرسال النفس على سجيّتها، وإنما هناك رويّة وتفكير يدلّان على المنحى التعليمي في الكتاب ويؤكدان - في وضوح - أن مادته من «صيد المخاطر».

### 3 - مسألة التصوّف والزهد

شغلت قضية الزهد والتصوّف جانباً كبيراً من فكر ابن

ورأي حصيد في شؤون الملك ونفسيات السلاطين وصعنا معاشرهم. انه يقتني أثر ابن المقفع في نهج طريق لمن كانت حرفته وعظ السلاطين، فيقول : « ينبغي وعظ سلطانا ان يبالغ في التلطف ولا يواجبه بما يقتضي أنه ظالم، فإن السلاطين حظهم التفرد بالقره والغلبة، فإذا جرى نوع توبخ لهم كان إذلا لا، وهم لا يحتملون ذلك... » (45).

ان هذه الوظيفة تقتضي من القائم بها ان يكون لبقا حذرا لانها محفوفة بالمخاطر، ذلك ما يفرض على الواعظ أن : « ينظر في حال الموعوظ قبل وعظه، فان كانت سيرته حميدة (...) زاد في وعظه ووصيته، وان رآه ظالما لا يلتفت إلى الخير (...) اجتهد في ان لا يراه ولا يعظه، لأن ان وعظه خاطر بنفسه، وان مدحه كان مدهانا فان اضطر إلى وعظته كانت كالإشارة... » (46).

وتلفتنا إشارة هامة في الموضوع ذاته حين يتقلب ذلك الموعظ السليم إلى ضرب من الإمتعاض، وتلك الصيغة المعقدة التي لهجة مخصصة، اذ ليس المقصود بواعظي السلاطين سوى العلماء، وليس صاحبنا الا واحدا منهم، فهو يقول : « وقد تغير الزمان وفسد أكثر الولاة وداهنهم العلماء، ومن لا يدهان لا يجد قبولا للصواب فيسكت... » (47)، ثم يضيف قوله : « والبعد في هذا الزمان عنهم أصلح، والسكوت عن المواعظ لهم أسلم، فمن اضطر تلطف غاية التلطف وجعل وعظه للعوام، وهم يسمعون ولا يعيهم منه شيء... » (48).

إن أسماء الإشارة وصيغة الأفعال تبينان عن منحى مقاربي في فكر ابن الجوزي بين فترتين مختلفتين من التاريخ السياسي لامة الاسلاميه : فترة متقدمة، كان فيها السلاطين « يلبتون عند الموعظة ويحتملون الواعظين... » (49) وخير من مثل تلك الفترة الخليفان : المنصور وهارون الرشيد، حين كانت الولايات « لا يسألها الا من أحكمته العلوم وثقفته التجارب » (50)، وفترة متأخرة، صار فيها « أكثر الولاة يتساوون في الجهل، فتأتي الولاية على من ليس من أهلها... » (51). انها بلا شك الفترة التي عاش فيها

الاعتقاد حين يقول : « ومن المتصوفة والزهاد من قنع بصورة اللباس، وركب من الجهل في الباطن ما لا يسعه كتاب، طهر الله الأرض منهم وأعان العلماء عليهم، فان أكثر الحمقى معهم فلو أنكر عالم على أحدهم مال العوالم على العالم بقوة الجهل... » (41).

أن مثل هذا السلوك مردود عند ابن الجوزي لما فيه من خطر على المجتمع - خاصته وعامته - من ناحية، اذ « كم زوق قاض مجلسه بذكر أقوال حرجوا إلى السباحة بلا زاد ولا ماء وهو لا يعلم أن هذا من أقبح الأفعال (...) وربما سمعه جاهل من التابعين، فخرج فمات في الطريق... » (42)، ولاتبائنه على الرأى والنفاق من ناحية أخرى، يقول مثلا في بداية الفصل 278 من كتابه : « رأيت في زهاد زماننا من الكبر وحفظ الناموس... سة جراء في قلوب العامة ما كدت أقطع به على... بهم أهل رياء ونفاق... » (43).

ويخصص الفصل 292 برمته لضرب إشارة إلى ذلك السلوك القائم على النفاق والرأى منها أن هذا التصرف ليس من الدين في شيء وأن الاسلام مبني براء. إنه يؤس بأن الحياة السوية هي التي توازي بين متطلبات الدين والدنيا، ولو غلب المرء جانبها على الآخر لاختل ذلك التوازن ولأسيء فهم الوجود، فهو يقول : « لو مال الخلق إلى التمسك فقط لضاعت الشريعة... » (44).

وهكذا فان نظرة ابن الجوزي إلى هذه المسألة لم تخل من ترو وتعمق. كما أبان - في جرة لا نظير لها - عن موقف لم يستطع غيره الإنصاح عنه في عصر كان محكوما بتيار الزهد ونزعة الفصوف.

#### 4 - قضايا السلطة والسلطان

قل أن خلا مؤلف قديم من الحديث عن علاقة الحاكم بالمحكوم إن صراحة أو تلميحاً. ولعل ما وسم فكر ابن الجوزي في هذا الشأن هو ذلك الموقف غير المعلن وتلك النظرة الضمنية إلى مسألة السلطة أو الحكم. لقد انعدم في مؤلفه موقف الرضى أو القبول، واتسم حديثه بصيغة وعظية موجهة إلى صحابة السلطان وأتباعه وإطرف ما في الأمر انجلاء هذا الفكر عن نظرة ثابتة

ولعلّ اللافت في هذا الباب ميله إلى البساطة - لغة ومادة - في مسألة اتسمت بالتعقيد في بعض المؤلفات الأخرى (55) واقتضت لغة وأسلوباً مخصوصين يستحصيان في أحيان كثيرة عن الفهم.

ومن مظاهر ذلك التبسيط تقسيمه التكليف إلى ضربين : سهل وصعب. أما السهل فينحصر في « أعمال الجوارح » مثل الصلاة والزكاة والصوم، وأمّا الصعب فهو « النظر والاستدلال الموصولان إلى معرفة الخالق... » (56). ويرى أن الضرب الثاني « صعب عند من غلبت عليه أمور الحس، سهل عند أهل العقل... » (57).

ويتدرج ابن الجوزي في حديثه عن التكليف من البسيط إلى المعقد، فالأكثر تعقيداً، فيذكر في الفصل 21 من كتابه أن « أصعب التكليف ما لا يعلم العقل معناه، كإصلاح الأعمال ودفع الحيوان، مع الاعتقاد بأن المفسد لذلك والأمر به أرحم الراحمين... » (58).

إنّ ما كان الصعوبة ما هو عجز العقل عن إدراك بعض سقائيد الأسرار في الكون، وهي مسألة ولدت في نفوس عظماء المسلمين حيرة وشكاً، استطاع البعض تجاوزهما بالتسليم (59) وافر البعض الآخر عجز العقل الإنساني عن الخوض في مثل هذه المشكلات (60).

ولم يعد ابن الجوزي عمّا رسمه مفكرو الإسلام من نسق فكري من أهم خصائصه التسليم وعدم الخوض في مسائل لا يجوز أن يُسأل عنها لاتصالها بالمنهي الإيماني، فهو يقول : « إذا رأيت القدر يجري بما لا يفهمه العقل، ألزمت العقل الإذعان للمقدّر (...) فيكون تكليف التسليم وترك الاعتراض... » (61)، ألا أن ابن الجوزي إلى جانب هذا التسليم الذي أملاه موقفه الإيماني، لم يخف حيرته أمام مثل هذه القضايا، ولكم كان معبراً ذلك البيت الشعري الذي تمثل به (من البسيط) :

ألقاه في الماء مكنوفاً وقال له

إياك، إياك أن تُبذل بالماء

ومحمل القول أن آراء ابن الجوزي في هذه المسألة ليست إلا رجعا لأفكار سابقه وينبوعاً ثرياً لتأملات لاحقيه. وهي آراء عكست أصداء الصراع الأرتلي بين

ابن الجوزي، وما هؤلاء الولاء إلا معاصروه. ولكن كان عنوان الفصل 349 « في مخالطة الأمراء » يوحى بأن فيه آداباً لمخالطة الملوك وسنناً لمعاشرة الأمراء، فلا شيء من هذا القبيل فيه ولا علاقة له بهذا الموضوع، فليس الأمر إلا تقريباً لمس يحاول الملوك ويصاحب الأمراء، في لهجة بلغت حدّاً لافتاً من التهمة إذ المخالطة لهؤلاء لا حظّ له من العقل ولا نصيب له من الدين، يقول : « العجب ممّن له مسكة من عقل أو عنده قليل من دين، كيف يؤثر مخالطتهم، فانه بالمخالطة لهم أو العمل معهم يكون قطعاً خائفاً (...) ولا يمكنه أن يعمل إلا بمقتضى أوامرهم... » (52).

ومحمل القول إن الصورة التي رسمها ابن الجوزي لمصاحب السلطان تجاوزت في دقتها ما عرفناه عند سابقيه أمثال ابن المقفع وسهل بن هارون وعبد الحميد الكاتب (53)، أنه - في نظره - « كواكب البحر، أن سلم بدنه من الفرق، لم يسلم قلبه من الجوف... » (54). وإذ كانت هذه الصورة شديدة الأحياء فإنّها مكتنونة بذكرها دون تحليل لأن الإيجاز قد يغني - في بعض المواضيع - عن التفصيل.

ولكن بلغت هذه الصورة حدّاً من الدقة، فإن فكر ابن الجوزي لم يرتق - في الواقع - إلى مستوى النظرية في المجال السياسي وإنما اقتصر على وعظ أصحاب السلطان وارشادهم، إلى جانب بعض الاشارات الخفية في نقد سلوك السلاطين مما يجعل هذا الفكر إلى المهادة أقرب منه إلى الثورة.

## 5 - الإنسان والتكليف

اجمعت الأديان السماوية على أن تكليف الإنسان ضرب من التكريم له، ذلك أنه حمل مسؤولية عجزت عنها سائر الكائنات، هي خلافة الله في الأرض، ولذا كان هو مناط التكليف والمؤهل أكثر من غيره لتنفيذ أحكام تلك الأديان وتعاليمها. وهذه القضية ذات الصلة الوثيقة بمعاش الإنسان ومعاده، بل بسرّ وجوده، لم تكن غائبة عن فكر ابن الجوزي وإن تناولها في فصول قليلة من مؤلفه.



على ضرورة التقارب في السن بين الزوجين، لأن الشيخ - على حد عبارته - «إذا تزوج صبية أذاها، وربما فجرت أو قتلته، أو طلبت الطلاق، وهو يحبها، فيتأذى...» (67)، وفيه يوصي المرأة بالتوسط وتجنب الشطط، إن هي أرادت العيشة السوية، إذ ينبغي لها أن «تقرب من زوجها كثيرا فتُملّ، ولا تبعد عنه فينساها...» (58). وإجمالاً، فإنّ في الفصول المعقودة لهذه المسألة، من التحليل النفسي الشيء الكثير وفيها من الإشارات العملية ما يكسبها قيمة وظيفية رغم تباعد زمن كتابتها، وفيها من منهج الإخباريين وطرفهم ما يجعلها مادة تُتمتع النفس وتؤنسها، وفيها - إلى جانب هذا كله - من الجرأة في الحديث عن هذا الباب، ومن التسامح الفكري ما يوّأ صاحبها منزلة لافتة في هذا الشأن.

### الخاتمة

إنّ الصمداني ما هو صيد المخاطر أدّى بنا إلى تبين أهم خصائص تفكير المؤلف وسماته وبدا لنا هذا الفكر متولّفاً حسب ما أحاط بحياة صاحبه من ظروف وملاسات وحسب القضايا التي تناولها مؤلّفه بالدرس والتحليل. ولعلّه من الممكن حصر أهم تلك الخصائص أو السمات في النقاط التالية :

1 - الفاعلية : ونعني بالمصطلح تأثير ذلك الفكر في عصر المؤلف وبعيته أو في العصور التي تلت، وقد تجلّى هذا التأثير في الجانبين الوعظي والتعليمي، وفي هذا الإطار تُفسّر نزعة صيد المخاطر الوعظية ونزوع مؤلّفه إلى التعليم. ويعضد هذا الرأي ما جاء في سيرته من أنه «تولى الوعظ في عهد المکتفی، وكان يجلس لذلك يوم كل جمعة في منزل ابن هبيرة...» (69)، ومن أنه كان «في سنة 574 هـ يتولى الإشراف على أكثر من خمس مدارس، وكانت مؤلفاته تربو على المائة والخمسين...» (70)، أو ما قاله هو عن نفسه : «ولقد تاب على يدي في مجالس الوعظ أكثر من مائتي ألف، وآسلم على يدي أكثر من مائتي نفس، وكم سألت عَيْنَ متجبرٍ بوعظي لم تكن تسيل...» (71). ولعلّ سمة الفاعلية هذه تجاوزت العصر والبيئة اللذين

العقل والقلب، وقد كانت نتائج الصراع سجلاً بينهما إذ انتصر القلب بما فيه من نزعة إيمانية تسليمية أحياناً، وتغلّب العقل بما فيه من جنوح إلى الشك والاستدلال أحياناً أخرى.

### 6- العشق والنساء

كان ابن الجوزي من أوائل مفكرتي العرب الذين تناولوا هذا الموضوع بالبحث والتحليل وقد أفرد له كتاباً سماه ذمّ الهوى (61 م). ويعدّ الفصل 63 من الكتاب موضوع بحثنا تداركاً لما فاته في الكتاب الأول (62) ذلك أن العشق «لا يتمكّن إلا مع واقف جامد، أما أرباب صعود الهمم، فإنها كلّما تخالفت ما توجهه المحبة، فلاحت عيوبه لها - إما بالمكر فيه أو بالمخالطة - تسوّت وتعلّقت بمطلوب آخر، فلا يقف على درجة العشق الموجب للتمسك بتلك الصورة العامية عن عيوبها، إلا جامد واقف...» (63). ويحلّل ابن الجوزي هذا الرأي تحليلًا نفسياً الطريقة لا يرجع سبب الأمر في هذه المسألة إلى ما يسميه «الجدّة» ويشرح ذلك في الفصل 28 قائلاً : «والجدّة لها معنى عجيب، ذلك أن النفس لا تميل إلى ما ألّفت، وتطلب غير ما عرفت، ويتخالف لها في الجديد نوع مراد، فإذا لم تجسّد مرادها صدقت إلى جديد آخر...» (64). ويُسخر المؤلف هذه الحجة النفسية ذاتها لآظهار أوجه الفساد في زواج الأقارب ولمدح زواج الغرباء، فيقول : «ولهذا كره نكاح الأقارب لأنه مما يقبض النفس عن اتسائها (...) ومدح نكاح الغرباء لهذا المعنى...» (65).

أما بقية الفصول المتعلقة بهذه المسألة فهي نصائح عملية للرجل والمرأة حتى يعيشا عيشة سوية، فهو يحدد مثلاً في الفصل 252 علاقة المحب بالمحجوب، ويرى أن قوامها عدم اظهار كمال المحبة لأن ذلك يورث التمرّد والدّلال، إذ «من الغلط أن تظهر لمحجوبك المحبة كلّها، فانه يشتط عليك وتلقى منه الأذى والتجنّي والهجران والإدّال...» (66). ويُعتبر الفصل 369 عمدة هذه المسألة، إذ فيه يؤكّد

يحاولون تنظيم رغبانه البيولوجية وربطها بالقيم الدينية (77). ولعل هذه المناوأة يمكن أن ترد أيضا إلى سبب آخر، ذلك أن انتظام الصوفية داخل «الطرق» من شأنه أن يشكل خطرا يهدد النظام الديني والاجتماعي ويُخرج الفقيه الذي عادة ما يكون مسؤولا عن وحدة الأمة.

3 - الشمول : لكن كان ابن الجوزي في أغلب مؤلفاته يتحدث حديث المتخصص فإن فكره اتسم من خلال صيد المخاطر بالشمول وبذا الكتاب بمثابة دائرة معارف حوت فنونا مختلفة من المعرفة. ولم يكن هذا الفكر بمنعزل عن نصوص مدونة الكاتب الكبرى إذ تخللت صيد المخاطر إحالات على الكتب الأخرى، فذكر كتاب لفظ المنافع في علم الطب (78) وأشار إلى تلبيس إبليس (79) وإلى ذم اليهود (80) وأحيل على كتب المناقب (81) وحلل المظلم في تاريخ الملوك والأمم (82).

وبهذا الشرح يتأكد أن الكتاب قد ألف في أخريات حياة صاحبه ومن الممكن أن يكون ذلك خلال فترة نفيه التي أشرنا إليها مما جعل منه خلاصة عمر وثمرة تجارب قائمتين على لازمة فكرية مؤداهما أن «خمير الرأي خير من فطيره» (83) وهادفتين إلى الاستغراب من عدم ادراك الموجود معنى الوجود (84).

ولباب القول في المسألة أن كتاب صيد المخاطر اثر جدير بالعناية والدرس، لا لأنه جسّد لنا نماذج من فكر المؤلف ومواقفه، وإنما لأنه كان وفيًا لروح الثقافة العربية الإسلامية ولصورة المفكر المهووس بقضايا الإنسان في معاشه ومعاده.

عاش فيهما ابن الجوزي وكان لها صدى في كتابات لاحقيه ولا سيما لسان الدين بن الخطيب (72) وجمال الدين السيوطي (73).

2 - التذبذب بين المهادنة والمناهضة : تجلّت هذه السمة في الجانبين السياسي والصوفي، وبدأ ابن الجوزي مهادنا للساسة والمتصوفة أحيانا. مناهضا لهم أحيانا أخرى. ولقد اقتصر موقفه من الساسة على الوعظ والإرشاد في الفترة الأولى من حياته، إلا أن هذا الموقف صار من الخفاء إلى التجلي وحلّت المناهضة مكان المهادنة في أخريات حياته ولا سيما إثر نفيه إلى واسط سنة 590 هـ، فلا غرابة إذن أن يصبح مصاحب السلطان - في رأيه - مثل «راكب البحر، إن سلم بدنه من العرق، لم يسلم قلبه من الخوف...» (74).

ولئن اتسم فكر ابن الجوزي بالتراجع بين المهادنة والمناهضة تجاه الساسة فإنه ظل دائما حيا والمناوأة بل أن الأمر لم يحد أن يكون اجتراحا لما عرّبه في كتابه تلبيس إبليس (75) من مناوأة للممارسة الصوفية، وهذا الموقف يتنزل عموما في إطار السجال بين أهل الطاهر وبين أهل الباطن أو بين الفقهاء والمتصوفة وهو موقف تبلور منذ القرن 3 هـ واستنادا إلى ما ورد في كتب التراجيم من كونه حنфия فلا يستبعد أن يكون هذا الموقف هو عنه موقف أحمد بن حنبل (164-241 هـ) المناوئ للمتصوف غير السنّي (76).

أما ما يرفضه ابن الجوزي من تعذيب للنفس بالامتناع عن الأكل والشرب، فيفسر أيضا بموقفه الفقهي من الجسد لأن الفقهاء لا يعادون الجسد ولا يقصونه، بل

## الهوامش

- (1) لابن الجوزي ترجمة في :  
- الإعلام للزركلي، ج. 2، ص. 316-317.  
- دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة، المجلد 3، ص. 774-775.  
- الدليل على طبقات الحباينة، ج. 1، ص. 399-434، من طبعة القاهرة 1953.
- (2) أخبار الحمقى والمغفلين، تأليف ابن الجوزي، تحقيق الشيخ محمد شريف سكر، ط. 1، دار احياء العلوم، بيروت 1988، ص. 10 وما بعدها.
- (3) ذم الهوى، وكذلك أخبار النساء، (وقد طبع بمصر سنة 1319 هـ ونسب خطأ إلى ابن قيم الجوزية).
- (4) أخبار الحمقى والمغفلين.
- (5) مناقب عمر بن الخطاب - عمر بن عبد العزيز - أحمد بن حنبل - الحسن البصري - صعود الصفوة في الشراجم
- (6) ري القضاء فيمن قال شعرا من الإمام.
- (7) أخبار الحمقى والمغفلين، مقدمة المحقق، ص. 8.
- (8) لم ينشر القدسي ولا المحدثون إلى نوع الكتاب سوى ما ورد في الزركلي في ثلث مؤلفات ابن الجوزي من: كتاب آراء وسوانح الأعلام، ج. 3، ص. 317.
- (9) صدر كتاب صيد الخاطر في طبعين - واحدة عن المطبعة السلفية بالمدينة المنورة، والأخرى عن دار الكتب العلمية ببيروت، وهي الطبعة التي عليها تحيل في هذا البحث.
- (10) صيد الخاطر، ص. 11 من الطبعة المذكورة.
- (11) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- (12) عنوان كتاب المؤلفين نشره أحمد أمين بالقاهرة، 1951.
- (13) الفصل 7، ص. 15.
- (14) هذا الرأي من ثوابت فكر الجاحظ، حيث لا يحل على أثر معين من آثاره ولا يكفي على حد يستلزم ما قاله للمتوكل - بعد ما أمير المؤمنين أولئك بأن يعملوا من كل الأدب ما وجدوا فيه من خير، وقد سمعتموه من غيره من حبيبيه - رسالة في صناعة القواد، ج. 1، ص. 381 من مجموع عبد السلام هارون، القاهرة 1994.
- (15) صيد الخاطر، الفصل 347، ص. 388.
- (16) صيد الخاطر، الفصل 53، ص. 96-97.
- (17) المصدر السابق، الفصل ذاته، ص. 98.
- (18) المصدر السابق، الفصل 69، ص. 111.
- (19) المصدر السابق، ص. 82-83.
- (20) المصدر السابق، ص. 177.
- (21) المصدر السابق، ص. 178-177.
- (22) صيد الخاطر، ص. 373.
- (23) الأحالة السابقة.
- (24) صيد الخاطر، الفصل 11، ص. 17.
- (25) المصدر السابق، الفصل 325، ص. 414.
- (26) هذه نقطة من ثوابت فكر الجاحظ - حيوان الجاحظ - عوائد القرويين - آثار الجغرافيين - كتب الطب والفلك - كتب التفسير
- (27) عبارته للتبويهي ورد في كتاب الانتقاد في علوه التراث، ج. 2، ص. 177، ط. عالم الكتب، بيروت، د. ب.
- (28) صيد الخاطر، ص. 51.
- (29) المصدر السابق، ص. 40.
- (30) الأحالة السابقة.
- (31) صيد الخاطر، ص. 89.
- (32) المصدر السابق، ص. 188.
- (33) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- (34) صيد الخاطر، ص. 13.
- (35) الحيوان، ج. 6، تحقيق عبد السلام هارون، ط. 3، دار احياء التراث، بيروت، 1969، ص. 8.
- (36) صيد الخاطر، ص. 25.
- (37) المصدر السابق، الصفحة ذاتها.
- (38) المصدر السابق، ص. 28.
- (39) المصدر السابق، ص. 223.

- (40) المصدر السابق، ص 224  
 (41) المصدر السابق، ص 225  
 (42) المصدر السابق، ص 29  
 (43) المصدر السابق، ص 370  
 (44) المصدر السابق، ص 224  
 (45) المصدر السابق، ص 402  
 (46) المصدر السابق، ص 403  
 (47) المصدر السابق، الصفحة نفسها.  
 (48) المصدر السابق، الصفحة نفسها.  
 (49) الأحالة السابقة.  
 (50) الأحالة السابقة.  
 (51) الأحالة السابقة.  
 (52) صيد الخاطر، ص 453.  
 (53) لقد شبه هؤلاء صاحب السلطان صاحب الحياة الذي « لا يدري متى عليه بهيج » وتكرر ذكر هذه الصورة في رسالة «صحابية» كلية ودنة، البحر والتعلب..  
 (54) صيد الخاطر، ص 347.  
 (55) يمكن الإشارة إلى مؤلفات الغزالي « الإحياء القسطاس » وإلى مؤلفات غيره من مفكري الإسلام  
 (56) صيد الخاطر، ص 19.  
 (57) المصدر السابق، الصفحة ذاتها  
 (58) المصدر السابق، ص 36  
 (59) يمكن العودة إلى كتاب المتفرد للعراقي تحتل لا حصراً.  
 (60) من أصحاب هذا الرأي السيوطي في الألفية  
 (61) صيد الخاطر، ص 36.  
 (62) طبع بدار الكتب الحديثة، د.ت  
 (63) ذكر ذلك المؤلف نفسه في الفصل 63، ص 105 في صيد الخاطر  
 (64) صيد الخاطر، ص 105.  
 (65) المصدر السابق، الصفحة ذاتها.  
 (66) صيد الخاطر، ص 345.  
 (67) المصدر السابق، ص 481.  
 (68) المصدر السابق، الصفحة ذاتها.  
 (69) دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الحديثة، المجلد III، ص 774.  
 (70) المصدر السابق، الصفحة ذاتها.  
 (71) صيد الخاطر، الفصل 169، ص 236.  
 (72) يجيب ابن الخطيب في كتابه روضة المعريف بالله الشريف على كتاب دم الهوى، وقد استعاد من صورة شجرة الحياة بعد كورة في صيد الخاطر، ص 39.  
 (73) يشير السيوطي في مواضع كثيرة في الألفاظ في علوم القرآن إلى ابن الجوزي وخاصة قضايا التفسير ومسائل التكليف.  
 (74) الهامش 54 من هذا البحث  
 (75) طبعة دار الفكر، بيروت، د.ت، ص 169 إلى ص 388.  
 (76) انظر : تاريخ انصاف الاسلامي حتى نهاية القرن الثاني، تأليف عبد الرحمان بدوي، وكلية المصراع، الكويت، ط 2، 1978، ص 73  
 (77) علي ريعور، نحو نهضة عربية في الجسد، محله الفكر العربي المعاصر، العدد 50-51، ص 1988، ص 38-37  
 (78) صيد الخاطر، ص 91  
 (79) المصدر السابق، ص 120.  
 (80) المصدر السابق، ص 105  
 (81) المصدر السابق، ص 57.  
 (82) المصدر السابق، ص 455.  
 (83) المصدر السابق، ص 374.  
 (84) هذا الرأي من ثوابت فكر ابن الجوزي، وهو كثير التواتر في الكتاب مما يحتمل لا يحيل على فصل معين فيه

## "المروي له" في ضوء الموروث العربي

علي عبيد \*

[المحرف] (الحفيف)

فانني أن أرى الدار بعفري فنعني أرى الديار بسمعي (2)

وقد يكون من تحصيل الحصول أيضاً التأكيد على أن الأدب لا تقتصر على ما يعين به من ما ينفذ عينيها لدى هذا الكاتب : « والأذن تعشق قبل العين أحياناً » (3) ، ولقد يفتقر استئثار المخاطب بالأهمية المتزايدة في الكلام العربي إلى أن وظيفة الأعمال الأدبية (والسرديّة منها خصوصاً) هي ربط الأنا بالغير. وتوشك أن تكون هذه الخصيصة قياساً ملزماً. فإذا كان السرد القصصي يُسرد بغير هدف علمي معين فلم يبق إلا أن يكون رباطاً بين القائل والسامع (4) . فكل متلفظ مدفوع تلفظاً إلى أن يعقد صلة بينه وبين مخاطبه يستمدّ منها وجوده وبصفته كائناً لغوياً مجبولاً على التواصل مع الآخر أي مع النفس. كما قد يُعزى إلى عامل ثقافي - ديني أسهم في تكرّس تصوّر لفعل القول ينهض على تدعيم مكانة الآخر بالنسبة إلى الذات. حيث يصبح المتكلم العربي لا يقول إلا ما يريد الآخر منه أن يقول. فهو صوت غيره مقطوع عن نفسه (5) ، ما دامت لغته التي يستعمل يبدو لديه مؤسسة على مبدئي التوقيف والإصلاح. حتى أن الشاعر لينضوي هو الآخر ضمن هذه البنية معتقداً سلفاً أنه يتقبل شعراً عبر الوحي مثل تقبل النبيّ الكلام المنزل (6) . ولئن كان المتلقي في الحالين هو الإنسان (شاعراً كان أو نبياً) فإن الباث الذي يوجّه إليه الخطاب يبدو مغرقاً في التجريد (فهو الشيطان بالنسبة إلى وحي الشاعر والله بالنسبة إلى وحي النبيّ) . وكان الملموس من هذه العناصر ليس إلا ذلك المنتمي إلى المرسل إليه.

إن أهم ما يستدعي الانتباه في النص التأسيسي العربي (الشعري منه والنثري) هو المنزلّة التي يحتلها المرسل إليه (قارئاً أو سامعاً) في العملية التلفظية. ذلك أن إنتاج القول يستدعي ضمناً - في الذهنية العربية - وعياً بالآخر المتلقي الذي يكسب الملفوظ معنى (1). حتى أن العرب استوعبوا هذه البديهة الناصّة على الرغبة في الاستماع، وأضحت لفهم تعبر عنها على غرار شاعرهم :

فيغدو المتلقي نواة صياغة القول الشعري. واستناداً إلى ذلك، فإنّ الكلام العربي السماوي منه والأرضي، المقدّس والمندس، الألهي والانساني، محتكم إلى سلطان المخاطب.

2. ولكن لم تُفرد «للمروي له» في النقد العربي القديم عناية (14) فإنّ ذلك مرده إلى غياب تنظير للنص السردى - القصصى. بيد أنّه - وعلى السقيض من ذلك - تصادف وعياً مبكراً لدى القاصّ العربي بعلاماته وأصنافه ما فتئ يتنامى من نصّ سردي قصصى إلى آخر (15). فحسبنا إجمالة النظر في بعض الأمهات السردية - القصصية العربية من قصص قرآني إلى حكايات خرافية (مثل ألف ليلة وليلة) أو (كليلة ودمنة) ومن مقامات (كشقامات بديع الزمان الهمذاني أو الحريري...) إلى ميسر شعبية (كسيرة عترة أو سيف بن ذي يزن) ومن وحائل (كهمالة التوابع والزوابع لابن شهيد أو رسالة الطير لابن خنيزر) أو كتاب البخلاء للملاحظ... حتى تبيين الموقع المركزي الذي حظي به المروي له في النص العربي.

ولمّا كانت هذه المرويات السردية منحدره من منظومة شفاهية (16) فإنها قد صيغت، في الغالب، وفق نمط سردي ماثور لدى العرب يتركز على ثنائية الأسناد والمنتن. وانتظمت داخل علاقة تواصل بين متكلم ومخاطب (17) تشهد عليها علامات دالة مكرورة تفتتح بها الحكايات من مثل الخطاب الموجّه مباشرة إلى الأنت في القصص القرآني: (نحنُ نُقصُ عليك أحسن القصص (18) ... أذكرُ في الكتب مرثم (19) ... وإئْتِ عَلَيْهِمْ نَبَأُ نُوحٍ (20) ... أو القرأتين اللغظية التي تُستهلّ بها بقية المصوص السردية القصصية (حدثنا ... أخبرني، زعموا أنّ ... حكى أن ... قال المؤلف: بلغني أن ... أو من إعاجيب ما سمعناه من مشايخنا، قال أصحابنا ... حدث ... قال ... قلنا يا سادة يا كرام، أعلم ... كان يا ما كان

بيد أن الطريف في هذا النظام التلغظي - الموروث هو أن العلاقة بين المرسل والمرسل إليه تسير في الاتجاهين. فحينما، ينبري المجرد هو المخاطب ويكون التوجه من الإنسان إلى الله (أو الشيطان) وأحياناً يصبح الملموس أي في الاتجاه المعكوس من الله (أو الشيطان) إلى الإنسان.

والشاهد على ذلك الآيات القرآنية العديدة والواردة بصيغ الأمر والسهي وإنشاء والتي بحث فيها الله عباده على الصاعة وعدم المعصية وأن يكونوا أديبا صاغية وقرأ متعلمين «وَقُرْأُ بِأَسْمِ رَبِّكَ...» (7) أو «قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْمَلِكِ...» (8) أو «قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ...» (9) أو «فَأَمَّا الْبَيْتِمْ فَلَا تَقْهَرْ وَأَمَّا السَّائِلُ فَلَا سَهْرَ وَمَا نَعْمَةٌ رَبِّكَ فَتَحْتُ...» (10) وكذا الآيات التي يوجه فيها الميلم بالدعاء إلى الله «إِنَّكَ نَعِيمٌ وَإِنْكَ سَمِعٌ إِنْهُدَا الصَّرَاطِ الْمُسْتَقِيمَ...» (11) أو «وَتَتَذَكَّرُ أَلَمْ يَكُنْ لَكُمْ نَسِيماً أَوْ أَخْطَالاً...» (12).

فهي جملة من المطالب يرفعها النبي ويتابعه إلى الخالق بغية تحقيقها. والمدهش حقاً أن نجد حضور المتلقي - الإنسان لدى الباء - الله وفي نصه المقدس (13).

ونفس الأمر، تُلغى في النص الشعري حيث يكون الشاعر متوسلاً بلعبة الضمائر فتسود خطابه صيغ المتكلم والمخاطب والغائب وتُحيل جميعها إما بصورة مباشرة (كما في صيغة المخاطب) على الآخر وإما بصورة ضمنية مضمرة (كما في صيغة المتكلم والغائب) لأن ذلك الآخر ما هو - في الحقيقة - إلا امتداد للذات فيؤدّي بالشاعر إلى أن يحضر صاحبه (صاح ! هذي قبورنا تملأ الرحب...) أو خليليه (خليلي عوجا...) أو (قفا نيك...) أو (فاؤكما كالربع...) في حلّه وترحاله أو أن يخاطب الغير عبر الحبيبة أو الممدوح - أو المهجو - والمرئي أو عبر محاوراته للحيوان (الناقة والفرس والغزال...) والمكان (الأطلال) والزمن (الدهر) كل ذلك بهدف التواصل.

وإن الجدير بالملاحظة في هذا الشكل السردى القصصى، أنّ الراوي، وهو بروي، ينطلق من مصادرة مُقّادها أنه على الدوام مروى له. هكذا عليه أن يُنمّع محاطبه فكلّ رآو إنّما بروي ما تلقّاه وهو مدرج دائماً في بؤرة التواصل حتّى إن كان خالفاً حقيقياً للحكاية. إنه محبّر على إيهام الآخر - المتلقي بحقيقة أنّ ملفوظه وقع الإفشاء به إليه وعليه أن يقوم هو بتبليغه له. وهكذا دوليك... إذ القصّ العربي يفترض الزمانية لا الآنية. فكان فلسفة الكلام العربي مُقّامةً على نظام السابقي واللاحق (21). فالكلّ مروى له يتلقّى المرويات كإبراء عن كابر، فيجمعها ويحترنها فتتسلسل لديه وتتناسح ثم تُسحب فكون ذلك حسر تواصل، محكوماً بعلاقة المتكلم والمخاطب. وقبل أن يصبح رآوياً متخفياً فإنه مروى له معلن مندرج في عملية التخطاب الألاغي مكلف بصفتهم عنصر تخطاب بأمرار خطابات مجموعة.

وإن الألفاظ، أوصافاً في هذه المسألة تلمّص الراوي من القصّ وذلك عبر تحميل الراوي الأول (الذي يتبدى - في الغالب - نكرة، ضميراً مستتراً) المسؤولية. وكان ذلك التنصّل من الأسناد في القصّ العربي يُترجم عن مدى خطر صنع الكلام وترويجيه. لذا، نستشفّ سمات التقية مخيطة على فعل القصّ مؤتمرة بمرواغات الراوي - الأصلي محاطبه، الذي ما ينفكّ يُظهر له أنّه لا يعدو أن يكون مروياً له مثله تماماً، وأنّ دوره لا يزيد عن كونه سامعاً أو قارئاً. فقد بلغه الملفوظ وبلغه، «حكى والله أعلم». وحتى لا تقتصر على مثل واحد فإن أسلوب شهرزاد مقنع في هذا الخصوص، إذ تسلك مع مروى له شهریار هذا المسلك حين تُردف قائلة في مستهلّ حديثها: «حكى أيها الملك السعيد أو «بلغني» أو «زعموا» لنحتّم قصّها بنفس المدلول تقريباً: «هذا آخر ما انتهى اليّنا من حديث حاسب بن دناليل رحمه الله تعالى والله أعلم...» (22) وإنّ

وهي برمتها تشفّ عن أنّه بقدر ما يحتجب الراوي الأصلي للحكاية يتمّ الإعلان - في المقابل - عن حضور المروي له الذي يصبح بدوره رآوياً ثانياً مُقّحماً في حلقة التواتر ومثلما يتناوب الرواة على فعل القصّ فإنّ المروي لهم يتناوبون بدورهم على فعل التلقي والمشاركة عبر السماع أو القراءة أو حتى التلفظ. وهكذا يتبادلون الأدوار مع الرواة أنفسهم أثناء لعبة الحوار. فهذا يسرد وذلك يتقبّل ثم سرعان ما يعوّضه في المهمة ليصبح الراوي مروياً له والمروي له رآوياً وتختلط الأدوار إلى درجة يصعب فيها تبيين من بروي ومن يروي له.

وآية ذلك ما نُلفيه في مقامات بديع الزمان الهمذاني حين يضطلع الراوي بدور المروي له والعكس. فميسى بن هشام يلوح في فاتحة المقامة رآوياً بروي عن أبي الفتح الاسكندري للمؤلف المجرّد وهو بالمثل يُلغّي قصّ أبي الفتح تلقياً مباشراً ويُعيد صاغته لنفسه من خلال النصّ ليُخرجه إلى مروى له آخرين.

والطريف الذي يوهّم به النصّ أن أبا الفتح يكون ملازماً لميسى بن هشام الذي يتقبّل قصصه ونوادره ليُشيّعها في غيره من المستمعين عبر المؤلف (حدثنا عيسى بن هشام قال...) فالشخصيتان متلازمتان لأن كليهما تعدّ ظلّاً للآخرى (وجهٌ وفقاً). ولهذا فإنّ عيسى بن هشام هو الذي يكشف حيل أبي الفتح كما أنّ أبا الفتح لا يبوّح بعلته النفسية التي هي صدّى للعلل الاجتماعية ولا يُعشي أسرارها إلا إلى عيسى بن هشام. وبالتالي، فكان بديع الزمان الهمذاني (المؤلف المجرّد) إنّما يروم بذلك التخصيص على جدلية العونين السرديين. الراوي والمروي له وهو في نفس الآن يتويّج قرّ القارئ - السامع الواقعي لينسج على منوال المروي له عيسى بن هشام (المروي له التمودجي) في إدراك العبّرة مُقصياً عنه الغرارة والحقق وليتقلّد مثله دور الراوي فيسبّهم في إعادة اتاجه ونشره بين القراء والسامعين.

أو على شاكلة الخليفة هارون الرشيد أو تاج الملوك أو الحمال في «حكاية الحمال والبنت»... إلخ كما يتجلى المروي له - القصصي من خلال شخصية دبشليم (في كليلة ودمنة) الذي يصغي إلى رواية يبدأ بها بعد أن أمره : «فحدثني إن رأيت...» أو حين طلب منه «اضرب لي مثلاً لمتحابين...» أو يظهر أيضاً ومن خلال شخصيات الأبناء الذين هم المروي لهم بالسيرة إلى أبيهم الشيخ - الراوي وكذلك الأمر فيما يتعلق بالأسد الذي يتلقى مقالة دمنة، أو كليلة الذي يستمع إلى أخيه، ومثل ذلك بالنسبة إلى الثور شترية. إذ كل من هذه الشخصيات في السرد القصصي تنقسم شخصية المروي له وتستقطب الخطاب وتُخضعه لمسطوراتها

وليس من الصدفة أن يعمد ابن المقفع إلى جعل النثر حجة حول سروي له - دشمين في باب الأسد والثور إلى دبشليم الملك ليبدأ الفيلسوف، وهو رأس البويعمة، «اضرب لي مثلاً لمتحابين، يقطع بينهما الكدوب المحتال، حتى يحملهما على العداوة والبغضاء» (27). إذ لم يؤلف يبدأ الكتاب من تلقاء نفسه، ولم يؤلف محبة في التأليف وإنما استجابة لرغبة عبر عنها دبشليم ملك الهند فدبشليم يسمع صوته داخل الكتاب وهو الذي يقترح في بداية كل فصل الموضوع الذي يجب أن يتطرق إليه يبدأ. كل فصل يُفتح بأمر من دبشليم وبعد ذلك يأخذ يبدأ في الكلام أي يمد الأمر (28).

إن المروي له - الشخصية يتبدى في الحكاية - الأطوار وبقية الحكايات المضمنة ماسكاً بدواليب النص، محدداً المنظور، مشترطاً بأفعال الأمر والنهي شروطه على الراوي والملاحظ في هذا الصنف من المروي له - القصصي أنه كتيّف العدد كثافة الرواة أنفسهم. إذ يتوفر النص في البدء على مروي له مضمر في السرد متمحض لتلقي قصّ الراوي الأول تشي به

المعيّارين «انتهى إلينا» ووالله أعلم» يضيفان الشكل على حكايات شهرزاد لشهرار وذلك بالتخلص من الأسناد (23) وتأكيداً، أن ما حكى ليس إلا سماعاً ونقلًا وقرأة (24) والأمر ذاته تُلقيه في النصوص السردية - القصصية سواء في كليلة ودمنة أو المقامات أو السير أو الرسائل. وإن ما يستخلص من هذه الأمثلة أن السرد القصصي الموروث لا يحرص على الاحتفاء بالاستهلالات بقدر ما يعتني بخواتم القصص. ففي كليلة ودمنة مثلاً يُقفل يبدأ قصه بعبارات من نوع : «وانما ضربت لك هذا المثل لكي...» أو «وهذا مثل من لا يثبت في أمره» بيد أن الاستهلال والاختتام يتضمنان علامة دالة على المروي له معلنة أو مضرة تُبرهن في الأخير على أنه لولا المتلقي لما كان هناك قصي ولا تأليف (25) وإن هذا التقصي من الأساد يلي وظيفتين على الأقل : الأولى تتمثل في اسرّك عن «الحكاية» نفسها بصرف النظر عن تأليفها. وأما الثانية فتبرز في إلقاء المسؤولية على عاتق المروي له وسحبه حقّ التفسير والتأويل فليس النص حقيقياً بإسناده وإنما هو في علاقته بالمروي له (26) ودون أن تنفعلن بعني النص الحكائي إسناده لا بواسطة الرواة المتناوبين على الرواية وإنما بواسطة المروي لهم المطالبين بالاعتبار حسب المقولة الشهيرة : «لتصير عبرة لمن يعتبر». وعليهم تدور الدوائر في إمرار الحكاية وتغدو العهدة لا على من روى بل على من روي له.

3. ويصنّف المروي له في السرد القصصي العربي إلى مروي له قصصي يتقلّد دوراً مثل بقية الشخصيات في القصة، سواء في الحكاية - الأطوار أو في الحكاية - المضمنة ومروي له في الملفوظ.

فأما المروي له - القصصي : فيظهر على ركح السرد مخصوصاً بالقص، مقابلاً للراوي متشابهاً على غرار شهرار في ألف ليلة وليلة : «وما حكايتهم» فتُردف الراوية شهرزاد مجيبة : «يلغني أيها الملك السعيد»



سلوكه لأوامرها. ففي الكتاب ثلاثة مستويات ولكل مستوى قارئ معين من القراء الثلاثة ينظر إليه من زاوية معينة. القارئ المثالي هو طبعاً القارئ الثالث الذي ينتقل من السرد إلى الحكمة إلى العمل. وهو المقياس. فمن لم يتشبه بهذا القارئ لا يُعدّ حسب منظور الكتاب جيداً بأن يقرأ (29).

كما نطفر بذلك في شتى المواطن بالرسائل حيث يُكرّس المؤلف المجدد قارئاً مجرداً (مربوا له - خارج الحكاية) يُخاطبه مُنبهاً إياه إلى شروط اصطحابه. وحتى نستدلّ على ذلك فإنّ الأسلوب الذي يتوخّاه الجاحظ في كتابه الحيوان ليعتبر سائداً لدى غيره. إذ يقول: «فإن مللت الكتاب واستثقلت القراءة فانت حينئذ أعذر وما عندي لك من الحيلة إلا أن أصوّر لك في أحسن صورة (...) ولذلك كتبتك لك، وسقته اليك، وأخبرتك بالجر فيك فانظر فيه نظر المنتصف من الدنيا» (المقدمة) أو نظر المسترشد من المتعلمين والأتباع، فإن وجدت الكتاب الذي كتبتك لك بخالف، فانقصني من نشاطك له على قدر ما نقصتكم مما ينشطك إليه لقراءته، وإن أنت وجدتني - إن صحّ عقلك وإصافك - قد وفيتك بما ضمنّت لك، فوجدت نشاطك بعد ذلك مدخولاً، وحدك مفلولاً، فاعلم أنا لم نؤت إلا من فسلوكك، وفساد طبعك، ومن إشارك لما أضرب بك» (30).

4 - لا جدال في أنّ المروي له في القصّ العربي هو السُلطة المتحركة في دواليب الآلة السردية. حيث أنه المقصود بالعبارة أي «من يعتبر». فإذا كان الراوي مطالبا بأن يحكي فإنه ليس من حقّه تجاوز الشّروط التي صطبها المروي له.

ولكن ما هذه الشّروط ؟

إنّ شروط إبرام العقد بين الراوي والمروي له تختلف من جنس سرديّ قصصي إلى آخر. ففي الحكايات الخرافية مثلاً يكون شرط الشروط أن يجري القصّ في

الاستهلاكات التالية : «حدثت... قال... أو حكى... أو زعموا أن...» ثم سرعان ما تُعلن عن حضوره أسماء لها تصنيف في الواقع مثل شهریار أو دهبليم أو كليله أو السندباد أو هارون الرشيد... يعجّ بها النصّ السردى ترد على هيئة دوائر حكاية متموجة تنطوي على المروي له الذي يكون مواجهاً لراوٍ يروي. فما أن تنتهي دائرة سردية حتى تبدأ دائرة جديدة مُكوّنة من عوني السرد نفسيهما : الراوي - والمروي له، وهلمّ جرا... أما المروي له - في الملقوظ فيردّ مثبوتاً في الخطاب على شاكلة علامات دالة منها مثلاً استعمال الضمائر (صمير المحاطب المعرد والجمع : حدثني، أخبرنا...، أضرب لي مثل...) ونداءات والأوامر والنواهي والاستفسارات والحوارات المباشرة التي تستدعي تناوباً بين ضميري المتكلم والمخاطب تُذكر بالأسلوب الترسلي وتعمل على إحياء القارئ ساقطاً في اللعبة السردية حتى تجعله متماهيلاً مع الراوي كما في الملقوظ.

كما يحرص المؤلف المجدد على تأطير هذا الصنف في مقدمة القص فيكون رديفاً للقارئ الافتراضي. وقد نعاين ذلك في أكثر من نص سردي موروث. فابن المقفع في مستهل كتاب كليله ودمته يحدد ثلاثة أصناف من قراء الكتاب مستهدفاً بهم التدرج بقارته الضمني من العادي - المبتدل إلى النموذجي المأمول. فكانه يروم إقصاء نوعية من القراء دأبها التهاوت على الهزل والأنس قصد جلب نوعية أخرى أدركت العبارة الثأوية في القصّ. فهو يعتبر أن الكتاب موجه إلى صنف أول يضمّ القارئ السخيف الذي يتوقّف عند السرد أي عند الأحداث السردية التي تتوقّف على اللّهُو. كما أنّه موجه إلى صنف ثانٍ هو القارئ الفطن الذي يجتاز مرحلة «اللّهُو» ليصل إلى الحكمة لكنه يتوقّف عند هذا الشوط. وكذلك يكون مُرصداً إلى صنف ثالث يشغله القارئ العاقل الذي يستوعب الحكمة ويخضع

كما يُمكن أن تصادف أحيانا وفي بعض القصص الترسلي (في البخلاء مثلا أو الغفران أو في الامتناع والمؤانسة لأبي حوان التوحيدي... وغيرها) على سبيل الذكر لا الحصر - افعال المؤلف - الراوي شروط عقد يُبرمها مع مروي له خيالي ويخلع عليه من الأسماء والسمات ما يجعله قريبا من الواقع حتى يُوهم قارئه (33) أنه قصص ما قصص وألف ما ألف استجابة لدعوة من مراسل مُجامل أو مُتجامل. ويكون بذلك قد أسهم في رسم صورة مخاطبه ونحته على النحو المنشود.

وقصارى القول، إن القصص العربي القديم تواضع بين طرفين هما المتكلم والمخاطب (34). يُملئ هذا التواضع خارخ النص شخصان تاريخيان هما المؤلف والقارئ الواقعيان ويُملئ داخل النص كائنان اصطلاحيان هما الراوي والمروي له.

ولكن لا يمكن للمؤلف شخصاً تاريخياً حين يكتب يقصّر إلى أن يقتصر دور الراوي في النص حسب عدد من الممكنات فإن القارئ هو أيضا شخص تاريخي حين يقبل على القصص يتقنص بدوره تلك الخطة التي هيئت له في النص من حيث لا يشعر. وقد استخلصنا حسنا مرهفا لدى القاص العربي ووعيا ميكرا بتلك الحقائق حيث أوصله حذقه فن السرد إلى تنزيل المروي له منزلته الهامة في قصته فوفر له مشاركة تلقائية فعالة بعضل ما أسعمه على الحكاية من عراة وتشويق ومعرفة وقُدرة على تشقيق القول مما أدى إلى إشمار المتلقي (قارئا كان أو سامعا) بأن القول المروي قوله هو أو كان يمكن أن يكون قوله.

ولهذا فقد أمكن للقاص العربي أن يصير سامع قصته وراويا له أو على الأصح استطاع مفهوم المروي له المخترن في ذهن المتلقي سلفا أن يهيئ قنوت للاتصال بين مصدر القصص ومتلقيه. وذلك لعبري سرّ جدة ذلك القديم القصصي.

حضرة صاحب السلطة (ملك، خليفة، أمير أو وزير...) مثلما تختص به ألف ليلة وليلة (31) أو كليمه ودمته. أمّا في المقامات فإن المكان مجلس يجتمع فيه الحاضرون للحديث والاستماع. وقد يُعقد هذا المجلس في الداخل أو في الخارج (أي في الساحات العامة) وأمّا في الرسائل فإنه يتحدّد بصياغة بشرطها المرسل إليه على المرسل في موضوع محدّد. ثم إن الشرط الثاني الذي لا بدّ من الالتزام به هو ألا يشرع القاص - الراوي في قصته إلا بعد أن ياذن له المروي له ويحضر ذلك بالخصوص في السرد الخرافي. فضلا عن أننا لا نعدم وجود هذا الشرط أيضا في سائر الأجناس السردية القصصية رغم اختلاف الأسلوب. ثم إن من شروط التعاقد بين الراوي والمروي له هو أن يتضمن القصص التشويق والتدليس. العراة والمعرفة (32). وإن يكون القصص الاستعاري والمحتوي الفائدة للمروي له. ثم إنه لا بدّ من توفر الاستجابة المشتركة بين الراوي والمروي له فلكليهما أفق النظائر مشترك، مقام على العجيب والغريب. أحدهما يترجم عن الغرابة والعجب والآخر ينشد تلك الغرابة وذلك العجب، مُلقاة عليهما معا مهمة النجاح القصص. فثمة بيداغوجيا قصص يُرصدها الراوي للمروي له، ترتكز على الجذب والإرخاء والتعجيب والكشف، والتسريع والإبطاء، والتأجيل والتفنيذ، والإعلان والاضمار، والخداع والنصح. وثمة في المقابل متابعة من المروي له وانتباه واقتدار على فك الرموز والمبهم وتحليل الإشارات والحديث بالحيطة قبل اتطلاها.

إلا أنّ المهمّ في هذه الشروط هو أنّ المروي له مُتحمّك في زمام القصص، يأمر وينهى، يوجّه الحكاية هذه الوجهة أو تلك، ويوقف الراوي أنى اتفق للاستيضاح حيناً وللتعليق حيناً آخر. وليس من شأن الراوي سوى أن يجاريه ويُنفذ أوامره كلّفه ما كلّفه وإلا ألغى الميثاق.

## الهوامش

- (1) عابى في هذا العرض إسهامات شكري المبحوث في 'المتنقل الصمسي والصريح في انثراث البقدي العربي'. من ذلك مثلاً كتابه القيم: جمالية الألفه (النص ومتنقله في التراث البقدي). بيت الحكمة قرصاح، 1993 وكذلك مقالته حول: 'المتنقل الصمسي في التراث'. مجلة الحياة الثقافية، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، العدد 52، 1989، ص. 57-48.
- (2) الشاعر 'الشريف الرضي، ذكره المقرئ، (أحمد بن محمد)، معج الطيب، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر، 1968، الجزء 6، ص. 285.
- (3) بشار بن برد: الديوان، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، ج. 4، ص. 216.
- (4) شكري محمد عباد. 'في البحر في تراثنا الفصصي'، مجلة فصول، مجلد 2، عدد 4، جويلية - أوت - سبتمبر، 1982، ص. 12.
- (5) Hammadi Sammoud Prose arabe (in) Encyclopedie Universalis T2, 1985, P. 435
- (6) ويخص بالذكر هنا المنمبي وشعراء النبي (كحسان بن ثابت وكعب بن زهير...).
- (7) سورة العلق، الآية 1 و 2.
- (8) سورة العلق، الآية 1.
- (9) سورة الاخلاص، الآية 1.
- (10) سورة الضحى، الآية 9 و 10 و 11
- (11) سورة الفاتحة، الآية 5 و 6 و 7
- (12) سورة البقرة، الآية 276.
- (13) نبدو إشكالية التحافظ إشكاسة، بطور واحد حين على حقيقه دسة مع وقت ذلك أن الذات المتعالية تنبذى ذاتاً بائلة لرسالة إلى الرسول غير ملاك موح، فسماء بديرة ثم يته إلى تابعيه. هكذا يكون المرسل هو الله في درجة أولى يتوجه بحطابه إلى سامع - مرسل اليه (الآمة) غير واسطة (أو) مرسي (أو) من سمات حبريل يتلعه إلى النبي الذي هو بدوره مكلف بتليعه إلى المتلقي بصمته راوياً ثانياً. فهذا الحطاب بحري في اتجاه عمودي ثنائي. كما يجد حطاب آخر في اتجاه معكوس تصاعدي من الإنسان إلى الله إما مباشرة أو غير واسطة النبي أو الولي. لكن هذا حطاب يبقى في حيز الإصمار ولا يستعد أبداً هل نبع أم لا. بذلك يسري المتلقي. الله في طي الكتمان. ومن ثمة يكون الأمر مركزاً على البائت أكثر من اتركير على المتلقي أي على الراوي أكثر منه على المروي له.
- (14) وإسماً لسميرها السروي له الذي هو عون سردى قصصي مما عدها من المفاهيم المتاحمة كالفقار أو المتلقي. فان حطاي لمتنقل بالرعاية لكافية من قبل السقاد القدامى فائناً نسجل صمتاً مطبقاً بشأن السروي له.
- (15) محمد القاصي: البحر في الأدب العربي، شهادة دكتوراه الدولة، جامعة تونس، كلية الآداب بصوبة، اشراف د. محمد عبد السلام، السنة الجامعية 1994-1995.
- (16) عبد الله إبراهيم: السردية العربية، م. د. ص. 17-16.
- (17) توفيق بكار. 'حداثة الفرقة والجماعة'، مجلة فصول، مجلد 4، عدد 4، جويلية - أوت 1984، ص. 188.
- (18) سورة يوسف، الآية 3
- (19) سورة مريم، الآية 16.
- (20) سورة يونس، الآية 71.
- (21) عبد الفتاح كبيصو: الكتاب والناسخ، ترجمة عبد السلام بعبعد العالي، بيروت، دار التصوير للطباعة والنشر، ط 1، 1985، ص. 19
- (22) ألف ليلة وليلة، القاهرة، مطبعة بولاق، 1252 هـ، المجلد 1، ص. 5.

- (23) حارم شحاته : فعل الحكيم في اللبائي، مجلة فصول، المجلد 13، العدد الأول ربيع 1994، ص 65.
- (24) إن السرد يدعم ذلك فقد جاء على لسان الراوي الأول ما يلي « وكانت الكبيرة (شهرزاد) قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك. قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التاريخ... ألف ليلة وليلة، القاهرة، مطبعة بولاق، 1252 هـ، المجلد الأول، ص 5.
- (25) انظر عبد الفتاح كيليطو : « رعموا أن » ملاحظات حول كلية ودمه بين الرواية والسرد الكلاسيكي : منشور في كتاب دراسات في القصة العربية « وقائع ندوة مكباس »، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، 1986، ص 19.
- (26) حازم شحاته : فعل الحكيم في اللبائي، نفس المرجع والصفحة.
- (27) ابن المقفع : كلية ودمته، سوسة - تونس، مطبعة المعارف، 1982، ص 21.
- (28) عبد الفتاح كيليطو : رعموا أن... م. م. م.، ص 185.
- (29) عبد الفتاح كيليطو : رعموا أن... م. م. م.، ص 185، وراجع ابن المقفع، كلية ودمته، ص 20.
- (30) الجاحظ : الحيوان، بيروت، منشورات دار مكتبة الهلال، المجلد 2، ط 3، 1990، ص 222.
- (31) فقد ورد فيها أن الراوي المحمر قد سجن صب من حكمة، لأنه لا يحدد إلا عبده لا تقول هذه القصة على قارعة الطريق ولا عبد النساء والحواري ولا عبد سعيد وسعد. وإنما تعزها حتى « مر » والملوك والوراء وأهل المعرفة من المفسرين وغيرهم « ألف ليلة وليلة، الجزء 3، (صبيح)، ص 273.
- (32) حازم شحاته : فعل الحكيم في اللبائي، م. م. م.، ص 62، 63.
- (33) وإنما نطهر بمواقف مختلفة من الجاحظ في كتابه « بيان سيرة الجرح الآء » والجزء الثالث ولدى ابن طباطبا في عبار الشعر ولدى العسكري في كتاب « تصانيف »، ولدى حمزة البغدادي في « معاجيب السماع » وشرح الأدباء حول كيفية تلقي الخطاب فلا تقوم الكيفية على حضور المحاضرات تحفة لآلاء أدبي بحسب بل يعود أساسا على عيانه ذلك أن المتلقي في هذه الحالة يصبح بالفعل كائنا ما كان مدركا عن شئ فرد. يفرص بدوره على كتابة معايير تتبعها وبهنا تسلكه. انظر في هـ - شكري المبحوث - « المتفصل الصمعي في التراث السفدي »، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، عدد 52، سنة 1989، ص 51.
- (34) توفيق بكار. دروسه التي ألقاها على طلبة شهادة التعمق في البحث لسنة 1988-1989 حول : الراوي في النقص العربي.

## المجاز العقلي وعلاقته بالتخييل والنظم عند عبد القاهر الجرجاني

الطيب بن رجب\*

يقول عبد القاهر بن عسره : « ثم إنا وإن كنا في زمان هو على ما هو عليه من إحالة الأمور عن جهاتها وتحويل الأشياء عن حالاتها ونقل النفوس عن طباعها وقلب الحالات المحمودة إلى أضرارها ودهر ليس للنفس وأمله منه إلا بشر صريح ومعيط بحثنا وإلا ما يدهش عقولهم بسلسلة معتقده حتى قدر أعجز ساس رأيا عبد الجميع من كانت له همة في أن يستفيد علماء (دلائل ص. 28) هناك إذن وعي حاد بواقع التدهور ومستقبله بل وفهم وإدراك وموقف واضح لا لبس فيه ورفض لمسيرة هذا الواقع. يخاطب أحد معاصريه بهذه العبارة : « فإن كنت ممن رضي لنفسه أن يكون هذا مثله وههنا محلّه فعب كيف شئت وقل ما هويت وثق بأن الزمان عونك على ما أبتغيت وشاهدك فيما أذعيت وأنتك واجد من بصوب رأيك وبحسن مذهبك ويحاصم عليك ويعادي المحالف لك » (الأسرار ص. 197) هذا هو زمانه، علما أنه زمان « صنعة اللطيفة. وهناك حقيقة قائمة لا تروى أو تروى الراسيات وهي أن الأمم إذا كانت إلى ازدهار فإنما تنزع إلى المضامين وإذا كانت إلى انحطاط فهي تنزع إلى الأشكال، ويكفي أن ننظر إلى سائر الحضارات عبر التاريخ لنذكرها. ولذلك فالجرجاني إنما هو نبذة شاذة أو زهرة حالمة جاءت في غير وقتها، فالحضارة العربية الإسلامية قد آلت في القرن الخامس إلى التدهور والانحطاط فلم يكن الجرجاني وابن حلدون وابن رشد غير ثمرات متأخرة حلم بها الرمز أو بضع بها ذلك الإزدهار السابق. هكذا فالجرجاني هو من أنصار المضامين مثلما كان الجاحظ في عصر التأسيس. فما هي أهم مبررات الجرجاني أو ما فضله؟ إن الجرجاني كما أسلفنا لهو



ليس شمة من ادرك تدارك

عصره بوضوح مثلما ادرك

عبد القاهر الجرجاني. لقد عانى أبو

حيان التوحيدي معاناة مباشرة من

ذلك التدهور، وعبر عنه المعري

تعبيرا أدبيا ساخرا في رسالة الغفران

ولكن صاحبنا قدم نظرية في البلاغة

في عصر لم يعد يحتمل النظريات بل

إن البلاغة قد وصلت أوجها معه

وسرعان ما آلت إلى الانحطاط.

عدلت عن أسلوب إلى أسلوب أو دخلت في ضرب من المجاز أو أخذت في نوع من الإسراع وبعد أن تلتفت على الجملة ضرباً من التلطف وكيف يتصور أن يصعب مرام اللفظ بسبب المعنى وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاء ناظرِكَ (دلائل ص 49)

ويعني ذلك أنا إذا أردنا السجع ونحن بدون شك نطلب المعنى فهو لا يأتي لنا إلا إذا تصرفنا في الأساليب حتى نؤدي ذاك المعنى.

2- لقد مكنته انتصاره للمعنى من تطوير نظرية النظم. ذلك أن النظم وإن لم يكن جديداً فهو لم يرق إلى مستوى نظري عال إلا في القرن الرابع والخامس ولقد تدهل عليه كل من الأشعرية والمعتزلة في ممانته لم يشهد لها مثل في تاريخي إلا فيما ندر. ولكن المهم في النظم عند الجرجاني ليس الجانب النظري العام إذ «لقد عني عبد الجبار كان لا يقل عمقا بل ربما كان أكثر من غيره» كما كتبه إنما هو أقرب إلى فلسفة البلاغة منه إلى البلاغة أما الجرجاني فقد زواج بين تلك الفلسفة وبين الدراسة البلاغية الملموسة. وهكذا يجسد الجرجاني النظم في علم المعاني - هذا الذي وإن كان تحدث عنه كثيرون قبله لم يكتب فيه بصفة منتظمة بل لم يكن مستقلا بذاته إذ أن استقلال علوم البلاغة عن بعضها البعض قد تم على يدي الجرجاني. ولذا لم يكن علم المعاني متبلورا قبله فقد كان علم البديع وعلم البيان علما واحدا هوعلم البديع كعلم وتعتبر من البديع. والاستعارة كانت تعبير من البديع باعتبارها مجرد زحرف، ولعل ذلك ما يذكر بنظرية البديع في البلاغة العربية القديمة التي استمرت إلى هذا اليوم فهذه النظرية la Theorie des tropes كانت تشكل البلاغة كلها عدا النظم وعلم المعاني (La composition) والاستدلال ولعل من المفيد أن نلاحظ أن البلاغة سواء في العالم العربي الإسلامي أو في الغرب حين تدهورت أهملت علم المعاني والاستدلال

من أنصار المضامين أي من أنصار المعنى. يقول: «واعلم أن غرضي في هذا الكلام الذي ابتدأته والأساس الذي وضعته أن أتوصل إلى بيان أمر المعاني كيف تنفق وتختلف ومن أين تجتمع وتفترق» (أسرار ص 19).

فالالفاظ إنما هي خاضعة للمعنى وهي لا تدل بمفردها إلا على معان خام «إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها» (أسرار ص 5) ولذلك ليست الفصاحة أو البلاغة بموجودة في الألفاظ بل في المعاني. يقول: «إن الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجري في طريقتيها أوصاف راجعة إلى المعاني وإلى ما يدل عليه بالألفاظ دون الألفاظ أنفسها» (دلائل ص 200) وذلك راجع عنه إلى أن اللفظ لا يطلب بذاته ومستعمل - يطلب على حدة وإنما يستجيب للمعنى استجابة ذاتية مستدامة هذا وكان واضحا في النفس. وبعبارة أخرى فتحت لنا طلبنا المعنى طلبنا بصفة عفوية للفظ وهكذا فاللفظ هو صورة المعنى ولا يعقل أن تكون صورة - صورة مادة للصورة.

إن الرجل لهو نصير للمعنى إلى حد بعيد فجعله انتصاره ذلك كثيرا ما يعود في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز للدفاع عنه مجادا لمخاصما مستدلا، بل إن ذلك الموقف ليتأكد لنا حين نجد في ما يتوهم فيه أنه مجرد صنعة لفظية أنه في الواقع إذا تمعنا فيه صنعة من أجل المعنى. يقول: «التجنيس والحشو يتوهم أن الحسن والقبح فيها لا يتعدى اللفظ والجرس» (أسرار ص 5) بل الحسن والقبح فيهما إنما هو من أجل المعنى وهو يبين ذلك بأوضح عبارة في الدلائل قائلا: «فصعوبة ما صعب من السجع هي صعوبة عرضت في المعاني من أجل الألفاظ وذاك أنه صعب عليك أن توفق بين معاني تلك الألفاظ المسجمة وبين معاني الفصول التي جعلت أردافا لها فلم تستطع ذلك إلا بعد أن

بمقدوره أن يميز بين كلام وكلام بمعركة العلل الموجبة لذلك. يقول: «وإذ كان هذا هكذا علمت أنه لا يكفي في علم الفصاحة أن تنصب لها قياساً ما وإن تصفها وصفا مجعلاً وتقول فيها قولاً مرسلًا بل لا يكون من معرفتها في شيء حتى تفصل القول وتحصل وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم وتعدّها واحدة واحدة وتسميها شيئاً شيئاً» (دلائل ص 31)

فهو سيبحث في الظواهر من أين كانت ولم كانت حتى يقف عليها ويشير إليها كما يشير للشيء الملموس فنقول: «هذا هذا». هذا المنع إلى الدقة سيقوده إلى محاولة وضع قوانين وحدود هي نتيجة لا بد منها لكل استقصاء وتدبر، فالعلم لا يكون علماً إلا بعد أن يتجاوز الوصف إلى القوانين وحيث تقرر الأصول. يقول: «واعلم أنّ هذه الأمور التي قصدت البحث عنها كانت غير متجسّدة، ولذلك أنها معروفة على جملة لا يتكرّر بها في نفوس العارفين ذوق الكلام والمتشبهين في فصل جيدة من رديده ومجهوله من حيث لم تتفق فيها أوضاع تجري مجرى القوانين التي يرجع إليها فتستخرج منها العلل في حسن ما استحسنت وقبح ما استهجن حتى تعلم علم اليقين غير الموهوم ويضبط ضبط المزموم المخطوم» (أسرار ص 225)

إنه سعي إلى تجاوز المعرفة العامة إلى المعرفة الخاصة ولا يكون ذلك إلا بالتوصل إلى قوانين بها نقف على العلل والمعلومات أي علم يقيني غير ظني موهوم مما سيجعله ينطلق من الخاص إلى العام إذ بدون ذلك لا تنهض قوانين أو تقوم أصول. يقول متحدثاً عن الحد: «وإنما اشترطت هذا كله لأن وصف اللفظة بأنها حقيقة أو مجاز حكم فيها من حيث أن لها دلالة على الجملة لا من حيث هي عربية أو فارسية أو سابقة في الوضع أو محدثة مولدة، فمن حق الحد أن يكون بحيث يجري في جميع الألفاظ الدالة. ونظير هذا نظير أن تضع حداً

معا، مما يعني أن التدهور إنما يلغي المضمون أولاً. كذلك تجمدت دراسة العلمين الباقيين عندنا أو ذلك العلم عندهم (Les tropes). إذن هكذا جمع الجرجاني بطريقة مبدعة بين النظرية والممارسة، بين الفلسفة والفن أو بين الفكرة والنص.

3- إذا كان الجرجاني لم يكتشف نظرية النظم هذه التي كانت قديمة قد ظهرت مع رواد المعتزلة كالنظام والجاحظ، وكانت معروفة عند اليونان. فهناك ما يعود اكتشافه إلى الجرجاني وحده ويتمثل اكتشافه ذلك في المجاز العقلي.

4- إضافة إلى ما تميز به الجرجاني من روح فلسفية، تميز بروح علمية خالصة. ولا تلبس بدت الروح بد روح به من تأسيس لعلم البلاغة إذ إنه رغم نزوعه ذلك تراه سرعان ما تراجع عنه ليقر بحقيقة ذلك إذ قال: «راجع نفسك واسبر وذق تجد الذي وجدته» (دلائل ص 34).

إن روح العلم لتظهر في أمور ثلاثة: هي الدقة واعتماد النص وكذلك في النزوع إلى وضع قوانين مع رفض التقليد ونزعة التصنيف. لقد كان الجرجاني دقيقاً يبعث عن العروق الصغيرة طامحاً إلى لمس الظواهر البلاغية وكأنها أشياء مادية مثله مثل العالم وهو يجري التجربة ويعيد. ويقول: «ولكن بقي أن تعلمونا مكان المزية في الكلام وتصفوها لنا وتذكروها ذكراً كما ينص الشيء ويعين ويكشف عن وجهه ويبين ولا يكفي أن تقولوا: إنه خصوصية في كيفية النظم وطريقة مخصوصة في نسق الكلم بعضها على بعض حتى تصفوا تلك الخصوصية وتبينوها وتذكروا لها أمثلة وتقولوا مثل كيت وكيت» (دلائل ص 30)

أليس من الواضح الآن أنه يريد تعيين الأشياء وينزع إلى لوصف الموضوعي العلمي معتمداً الواقع الملموس أي الأمثلة تاركا بذلك التعميم إلى التخصيص حتى يكون

من التفصيل إذ لم يلتفت إليه الدارسون ولم يفهموه حق فهمه، ثم لن نتيسر كثيرا في شرح التخييل والنظم غير ما يكون لازما لتبيين تلك العلاقة التي نريد أن نجعلها في انتظار أن تعود إلى هذا كله بالتفصيل في وقت لاحق إذ إنه يستحق الدراسة بعد الدراسة والوقفة إثر الوقفة.

### المجال العقلي

لن أجازف بشيء لو زعمت أن المجاز العقلي هو اكتشاف جرجاني بحث ولن أجازف أيضا لو قلت إنه ظلّ جرجاني بحثا. فهو لم يسبق إليه من قبل أحد في العلاقة العربية وهو لا يوجد في البلاغة الغربية لا حديثها ولا قديمها فقد ظلّ فيها موزعا على مختلف المحازات بين الاستعارة والمجاز المرسل والإرداف الخلفي. <sup>1</sup> يظلّ البحوث الحديثة بدأت تلمس طريقها إليه حين بدأت تبحث عن استعارة الجملة *La metaphore de de la phrase* وحين رأت في نوع من الاستعارة هي المدعوة (*in praesentia*) نوعا خاصا من الاستعارة تخرج عن مفهوم الاستعارة في البلاغة القديمة، علما أن هذه الاستعارة عندهم هي عندنا التشبيه البليغ ولا يخفى علينا أن بعض ما يوتهم عندنا أنه تشبيه بليغ هو في أحيان كثيرة مجاز عقلي مثل قول الأعرابي يصف ناقته «وإما هي إقبال وإدبار». أما في البلاغة العربية فقد نسي المجاز العقلي وظلّ يذكر في المصنفات القديمة وفي الكتب المدرسية بطريقة جافة ميتة وليس أدلّ على ذلك من أنها ظلت تردّد نفس ما قاله الجرجاني دون فهم أو تدبر بل كانت تعيد نفس الأمثلة التي ساقها الجرجاني بخصوصه تكرر دون أن تجتهد في البحث عن أخرى. إذن كيف توصل الجرجاني إليه ؟

ينطلق الجرجاني من ملاحظة هامة كان قد لاحظها الأمدي بخصوص ظاهرة بلاغية تبدو أنها استعارة

للإسم والصفة في أنك تضعه بحيث لو اعتبرت به لغة غير لغة العرب وجدته يجري فيها جريانه في العربية لأنك تحدّ من جهة لا اختصاص لها بلغة دون لغة (أسرار ص 303)

إلا أن نزوعه إلى القوانين لم يقده إلى ما وقع فيه عصره من روح كازوستيكية روح التصنيف الجامد والتقسيم الخاوي المفرغ من كل مضمون ولذلك نراه يحذر من الإفراط في التأويل. يقول: «وأما الإفراط فيما يتعاطاه قوم يهيون الإغراب في التأويل ويحرصون على الكثير من الوجوه فهم يستكثرون الالفاظ على الأمثلة من المعاني» (أسرار ص 341) إنهم يكثرّون الوجوه لأنهم ينزعون إلى التصنيف وتقسيم ما لا يقسم بسبب ما ينقصهم من روح علمي تألفي ومن قدرة على التعميم وبسبب ترك الجوهر إلى العرض ولأنهم يستبدلون ما قبلها على الظواهر.

وإذا كان الجرجاني يدرك أن الأساليب على غاية التنوع بل أنها لا تحصى لأنها مرتبطة بالمعاني وهذه ميدانها فسيح لا تحيط به حائطة فقد أكد أن «ليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حدّ يحصره وقانون يحيط به فإنه يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة» (دلائل ص 74) إذن فهو رغم نزوعه إلى علم له قوانينه يظل مدركا لطبيعة المجال الذي يتحرك فيه إذ هو مجال المعاني المتحرك كرمال الصحراء.

إن هذا الفرض للروح الكازوستيكية يعود إلى روح الرجل المتحررة بالرغم من أشعرته لذلك فهو رافض للتقليد، رافض «أن تدلّ بعرفان ثم لا تستطيع أن تدلّ عليه وأن تكون عالما في ظاهر مقلد» (دلائل ص 34)

هكذا وإطلاقا من هذا التقديم والشرح نرغب في طرح العلاقة بين المجاز العقلي وبين التخييل والنظم، ولكن قبل ذلك لابدّ من الوقوف على المجاز العقلي بشيء



فالمجاز العقلي هو المجاز الحكمي أي ذلك الذي لا تكون اللفظة واردة فيه إلا على مجرى الحقيقة ولكن إسناد الفعل إلى الاسم والاسم إلى الاسم يكون من باب المجاز. وقد بنى الجرجاني تعريفه على مقولة مسطوية هي مقولة الإثبات والنفي فكل كلام إنما هو مثبت له والإثبات إنما هو إثبات شيء لشيء أي مثبت لـمثبت له فإذا كان المجاز في المـثـبـت كان من طريق اللغة وإذا كان الإثبات كان من طريق المعقول أي كان واقعا في العلاقة النحوية التي بين المـثـبـت والمـثـبـت له أو في الحكم النحوي.

لقد أطنب الجرجاني في استدلاله على المجاز العقلي لإثباته من بـجـدته ومتخوف من أن لا يقع تقبله وكأنه كان يدرك أن السكاسي سيأتي بعده ويرفضه معتبرا إياه استعارة ممكنة. ولذلك نراه يميزه عنها بكل وضوح وذلك على ما ليس فعل الربيع النور و«أحيينا به الأرض بعد موتها».

يقول :

«والذي يبين اختلاف دخوله فيهما أنك تحصل على المجاز في مسألة الفعل بالإضافة لا بنفس الاسم فلو قلت أثبت النور فعلا لم تقع في مجاز لأنه فعل الله تعالى وإنما تصوير إلى المجاز إذا قلت أثبت النور فعلا للربيع. وأما في مسألة الحياة فإنك تحصل على المجاز بإطلاق الاسم فحسب من غير إضافة وذلك قولك : أثبت بهجة الأرض حياة أو جعلها حياة، ألا ترى أن المحار قد طهر لك في الحياة من غير أن أصغتها إلى شيء من غير أن قلت لكذا» (أسرار ص 223 - 324) ولكنه ذهب أبعد من ذلك حين أقر أن المجاز قد يدخل على الكلام من الجهتين معا أي من جهة اللغة ومن جهة العقل أي من جهة المـثـبـت ومن جهة الإثبات أي أن يكون ثمة استعارة ممكنة في الفعل نفسه ومجاز عقلي في أساسه إلى ما لا يسد له في العادة يقول :

وليست باستعارة. يقول : «قال أبو القاسم الأمدي في قول البحري :

فصاغ ما صاغ من نبر ومن ورق  
وحاك ما حاك من وشي ودباج

صوغ الغيث وحوكه النيات ليس باستعارة بل هو حقيقة ولذلك لا يقال : هو صائغ ولا كاه صائغ. وكذلك لا يقال : حائك وكأنه حائك (أسرار ص 329). ويعلق الجرجاني على ذلك بما يلي : «وقد كتب هذا الفصل على وجهه والمقصود منه منعه أن تطلق الاستعارة على الصوغ والحوك ... وقد جعلنا فعلا للربيع ... واستدلنا على ذلك بامتناع أن يقال : وكأنه صائغ وكأنه حائك. اعلم أن هذا الاستدلال كاحسن ما يكون إلا أن الفائدة تتم بأن تبين جهته ومن أين كان كذلك» (أسرار ص 329).

ومن الواضح أن الأمدي تنبه إلى أن الاستعارة في إسناد الفعل إلى الربيع غير ممكنة لأن هذه تقوم على المشابهة ولكنه وقف في منتصف الطريق إذ لم يتمكن من استجلاء حقيقة المجاز العقلي فأقر بأن الكلام على الحقيقة واكتفى بذلك ولكن الجرجاني سيعتمد هذا الاستدلال ليتوصل إلى تأسيس المجاز العقلي.

يقول الجرجاني معرّفاً المجاز العقلي : «ولا يتخلص لك الفصل بين الباطل وبين المجاز حتى تعرف حد المجاز وحده أن كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضوعه في العقل لضرب من التأويل فهي مجاز ومثاله ما مضى من قولهم «فعل الربيع» وكما جاء في الخبر «أن مصاً ينبت الربيع ما يقتل حبيطاً أو يلم» قد أثبت الانبثاق للربيع وذلك خارج عن موضوعه من العقل لأن إثبات الفعل لغير القادر لا يصح إلا في قضايا العقول» (أسرار ص 333 - 334 - 335).

ولنكتف الآن بمجرد هذه الصلة إلى حين نستجلي له صلة أخرى هي بالتخييل وقد صرح الجرجاني بذلك حين قال معلقاً على أبيات أبي النجم :  
لقد أصبحت أم الخيار تدعي  
عليّ ذنباً كله لم اصنع  
من أن رأت رأسي كراس الإصنع  
ميزّ عنه قنزعا عن قنزع  
مرّ الليلي أبطني أو أسرع

فهذا المجاز جعل الفعل الليلي ومرورها إلا أنه خفي غير بادئ الصفحة. ثم فسر وكشف عن وجه التأويل، وأفاد أنه بنى أول كلامه على التخيل فقال :  
أفناه قبل الله للشمس أطلمي  
حتى إذا وراك أفق فارجمي  
(أسرار ص 338)

ومن الواضح في البيت الأخير أمر المجاز العقلي، فالتخييل إذن إنما قام عليه. ويؤكد الجرجاني ذلك مرة أخرى حين يقول : «فاما تعين من يثبت له (الفعل للفاعل) فيتعلق بمن أراد ذلك من المخبرين والمعبّرين عن ودائع الصدور، والكاشفين عن المقاصد والدعاوي صادقة كانت تلك دعاوي أو كاذبة ومجرأة على صحتها أو مزالة عن مكانها من الحقيقة وجهتها ومطلقة بحسب ما نادى فيه العقول وترسمه أو معدولا بها عن مراسمها نظماً لها في سلك التخيل وسلوكها بها في مذهب التأويل» (أسرار ص 356).  
إذن هكذا نتبين أن صلة بين المجاز العقلي وبين التخيل من جهة وبينه وبين النظم من جهة أخرى. فكيف أمر هذه الصلة أو الصلتين؟

### المجاز العقلي والتخييل

ما التخيل أولاً؟

يقسم الجرجاني المعاني إلى عقلية وتخيلية فالعقلية

«وقد يتصور أن يدخل المجاز للمجمل من الطريقتين جميعاً وذلك أن يشبه معنى بمعنى وصفة بصفة فيستعار لهذه اسم تلك ثم تثبت فعلاً لما لا يصح منه أو فعل تلك الصفة فيكون أيضاً في كل واحد من الإثبات والمثبت مجاز كقول الرجل لصاحبه : «أحييتي رؤيتك. يريد أنستي وشرفتني ونحوه فقد جعل الأنا والمسرّة الحاصلة بالرؤية حياة أولاً ثم جعل الرؤية فاعلة لتلك الحياة» (أسرار ص 321)

ولقد اختلف الجرجاني بهذا النوع من المجاز فمدحه أيما مدح. قال : «وهذا الضرب من المجاز على حدته كثر من كثر البلاغة ومادة الشاعر المقل والكاتب البليغ في الإبداع والاحسان والاتساع في طرق البيان وأن يجيء بالكلام مطبوعاً مصنوعاً ولا يصح بهيد المرام قريبا من الأفهام» (دلائل ص 228)

فهذا المجاز إنما هو الطبع والصفة وهو يقيد المرام قريب من الأفهام في الوقت ذاته. لماذا؟ لأنه واقع مرقع المجاز والحقيقة في ذات الوقت فيكون غامضاً وواضحاً في وقت واحد لأنه لا يجب أن ننسى أن الجرجاني من أنصار المعنى أي من أنصار الطبع والسحبة أي من أنصار الحقيقة أي من أنصار «السهل المستمع» ولكن لا يعني أنه ينكر أدبية الأدب بل هو يقربها إقراراً أكيدا إلا أنه يسعى إلى أصالة الفكرة وجدتها فبدونها ليس ثمّة أدب أي لا كائن بدون روح وجسد فلا بد من التلاؤم الخلاق بين المضمون والشكل، والغاية تظل المضمون وما الشكل إلا وسيلة إليه.

إن صلة المجاز العقلي بالمعنى تجعله ذا صلة بالنظم. يقول الجرجاني : «اعلم أن من سبب اللطف في ذلك أنه ليس كلّ شيء يصلح لأن يتعاطى فيه هذا المجاز الحكمي بسهولة بل تجدك في كثير من الأمور وأنت تحتاج إلى أن تهيه الشيء وتصلحه لذلك بشيء تتوخاه في النظم» (دلائل ص 213)

فهذا معنى واحد ولو راجعناه لوجدنا أنه يتفق وتعريف المجاز العقلي من أنه إثبات الفعل لما لا يصح له. فنحن إذن إزاء تعريف واحد.

وبلغة الجرجاني «الشيء هو الشيء» «وهذا هذا» ولكن ذلك ليس كافياً. فقلنا أن نستقرئ ولو بصفة جزئية الآن عدداً من الأبيات الشعرية التي تمثل بها الجرجاني على التخييل حتى نتأكد من ذلك.

فمثلاً حين يتمثل الرجل بيت أبي تمام :  
« لا تنكري عطل الكرم من الغنى

فالسيل حرب للمكان العالي »

يعلق بما يلي : «ومعلوم أنه قياس تخيل وإيهام لا تحصيل وإحكام» (أسرار ص 231) وهو يقصد بذلك هذا التشبيه الضمني، علماً أن التشبيه الضمني هو تشبيه عقلي ويقصد أيضاً ذلك المجاز العقلي حين جعل السيل حرباً للمكان العالي »

ومثالاً آخر قول الشاعر : «ومن هذا النمط في آية الحيل تشبيه بالحقيقة لا اعتدال أمره وأن ما تعلق به من العلة موجود على ظاهر ما ادّعى قوله :

ليس الحجاب بمقص عنك لي أملاً

إن السماء ترجى حين تحتجب  
فاستتار السماء بالغيم هو سبب رجاء الغيث الذي يعدّ في مجرى العادة جوداً منها ونعمة صادرة عنها كما قال ابن المعتز :

ما ترى نعمة السماء على الأر

ض وشكر الرياض للأمطار

وهذا نوع آخر هو دعوهم في الوصف هو خلقة في الشيء وطبيعة أو واجب على الجملة من حيث أن ذلك الوصف حصل له من الممدوح ومنه استفادة (أسرار ص 241)

ومن الواضح هنا أيضاً أن البيتين قاما على المجاز العقلي الذي هو أصل في جعل الخيال شبيهاً بالحقيقة أو في جعل «الخير على خلاف مخبره» على حدّ تعبير

هي المجازة «مجرى الأدلة التي تستنتجها العقول» وهي قول محقق ثابت «يقوم عليه من العقل برهان يقطع به ولكنها» كالأعيان الجامدة التي لا تنمي ولا تزيد ولا تربع ولا تفيد وكالحسناء العقيم والشجرة الرائعة لا تمتنع بجني كريمة» (أسرار ص 237) أما التخييلية فهي القول بأن أجود الشعر أكذبه. يقول : «وأما القسم التخييلي فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق وإن ما أثبتته ثابت وما نفيه منفي» وهو مفتن المذاهب كثير المسالك لا يكاد يحصر إلا تقريبا ولا يحاط به تقسيماً وتبويباً (أسرار ص 231).

إذن فهو الأدب وأساليبه التي لا يمكن أن تنحصر في قواعد محدودة وقوانين مضبوطة. يقول : «ومن قال أكذبه ذهب إلى أن الصنعة إنما يمد باعها وينشر شعاعها ويمتد ميدانها وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل ويدعي الحقيقة ليس صدق السرب والتمثيل» (أسرار ص 227) وبضمير... وليس الأمر على ما ظنّه ناصر الإغراق والتخييل الخارج على أن يكون الخبر على خلاف المحبر ومن أنه إنما يتمسك المقال ويفتن وتكثر موارد الصنعة ويغزر بنوعها وتكثر أعصانها وتتشعب فروعها إذا بسط من عنان الدعوى فادعى مالا يصح دعواه وأثبت ما ينفيه العقل ويأباه» (أسرار ص 239).

وبضيف : «وجملة الحديث الذي أريد به بالتخييل هنا ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً ويدعي دعوى لا طريق لتحصيلها ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويربها ما لا ترى» (أسرار ص 239) فلو عدنا إلى هذه الشواهد الثلاثة لوجدنا فيها معنى يتكرر.

«ويدعي الحقيقة فيما أصله التقریب والتمثيل».

«فادعى مالا يصح دعواه وأثبت ما ينفيه العقل ويأباه»  
يثبت أمراً هو غير ثابت أصلاً...»

بين النظرية والتطبيق؟

### ولكن ما النظم؟

لقد كثرت الدراسات حول النظم لكنها - في أغلبها - كانت تعيد ما قال الجرجاني وتلخصه ولذلك لم ينتهوا إلى أنّ النظم إنما هو «علم المعاني» وهذا «العلم» إن صحّت العبارة لم يكن جديدا بل كان قديما ولكن الجرجاني هو أول من أفرده بالتأليف ومن جمعه في علم واحد. النظم إذن ليس إلا «المخير والانشاء» و«الوصل والفصل» و«القصر» و«التقديم والتأخير» و«التعريف والتكثير» وغير ذلك من أبواب «علم المعاني» أو من «معاني النحو». فليس النظم كما يتوهم البعض هو النظام النحوي للغة بل هو شيء زائد عليه ولذلك نراه يحكم على أسلوب الجاحظ بأحكام «الخطيب» «الهمزة» لانه مجرد نص، ونراه يؤكد أن «الخطيب» ليس «في الإعراب» وفي التراكيب الصحيحة بل في غير ذلك فيقول: «وإن كلاما في فصاحة تجب للمعظ لا من أجل شيء» يدخل في النطق ولكن من أجل لطائف تدرك بالفهم» ويضيف معلقا على كلامه هذا: «ولا يكون هذا تفاضلا في الإعراب ولكن تركا له في شيء» واستعمالا له في آخره» (دلائل ص 306).

والوهم وقع من حيث تحدث الجرجاني عن الالفاظ والنظم على أنهما متقابلان متضادان ممّا أوهم بالإنتاج القياسي إذا لم يكن هذا فهو هذا. فالالفاظ ليست إلا أصولا للمعاني جاهزة ولن يصبح لها معنى حقيقي إلا إذا تعلّقت ببعضها البعض على نظام مخصوص. ولكن هذا النظام المخصوص عند الجرجاني يتجاوز مجرد النظام النحوي البلاغي الذي يكون بالمتكلم دون غيره.

فالكلام المنظوم حسب النظام النحوي ليس من

الجرجاني. ولكننا حتى إذا تركنا المجاز العقلي فسنجد شيئا ما قريبا من المجاز العقلي مثلما رأينا بخصوص التشبيه الضمني ومثل الاستعارة التمثيلية وهي عقلية وليست لغوية وقد أكد الجرجاني نفسه ذلك - يقول الرجل : وهكذا قوله :

والصارم المصقول أحسن حالة

يوم الوغى من صارم لم يصقل

احتجاج على فضيلة الشيب وأنه أحسن حالة منظورا من جهة التعلّق باللون وإشارة إلى أنّ السواد كالصدأ على صفحة السيف... (أسرار ص 234). فهذا الاحتجاج إنما هو تمثيل والتمثيل عقلي لكن إلى ذلك نمة مجاز عقلي في جعله الصارم أحسن حالة..

ويعلق الجرجاني على ذلك بقوله: «وعلى هذا هو شعر الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشيبين في وطنين علة الحكم يريدونه وإن لم يكن في المصقول ومقتضيات المعقول (أسرار ص 235).

إن التخييل هو في علة الحكم غير المعقولة أي غير المسطوية وذلك لا يتأتى إلا بالمجاز العقلي.

### المجال العقلي والنظم : ما النظم ؟

لم يعد النظم خافيا على أحد، فمن ذكر الجرجاني ذكر النظم إلى حدّ أنّه لم يعد يعزى إلى غيره. ومع ذلك ما يزال يخفى. إذ هو قديم سابق للجرجاني فهو معروف منذ الجاحظ والنظام، وهو معروف عند اليونان أيضا ثمّ لقد تداول عليه المعتزلة والأشعرية بالفتاوى والجدال والتنظير طوال القرن الرابع وحتى الخامس للهجرة. ولقد تطرق إليه بكثير من العمق النظري القاضي عبد الجبار في «أبواب التوحيد والعدل».

ولكن ما يجعل الجرجاني يميّز عن غيره ليس هذا الحساب النظري وإنما هو ذلك الجانب الإجرائي التطبيقي فقد استطاع الرجل أن يزاوج بطريقة ناجحة

فالأنفظم إاذا هو إجاب الفاعلة للشيء أي الوصف الموجب للإعراب أي أن نوجب شيئا لشيء ليس موجبا له في في العادة مثل أن نكون أوجبا فعل «الربح» للآجارة. ولت عمري إنما ذلك هو المآر العقلي عيه. فحيث يتحدث الجرجاني في «الدلائل» عن هذا المآر يورد نفس المآل. يقول: «وإا قد عرفت ذلك فاعلم أن في الكلام مآرا على غير هذا السبيل وهو أن يكون التجوز في حكم يجري على الكلمة فقط وتكون الكلمة متروكة على ظاهرها ويكون معناها مقصودا في نفسه من غير ثورية ولا تعرض والمآل فيه قولهم نهارك صائم وليك قائم ونام ليلى وتجلي همي، وقوله تعالى: (فما ربحت آآارآهم) (دلائل ص 227).

وهذا المآل الآخر ليس فيه من ظاهرة تستوجب الروف عيها غير إثبات فعل الربح إلى غير فاعله وهو التجاوز. إذا كان يشهد به حنا على الأنفظم وحيثا على المآر العقلي فلأنهما أمر واحد. إا إن المآر العقلي هو في الإثبات دون المثبت وكذلك الأنفظم هو في الإثبات دون المثبت. يقول عبد القاهر عن كون الأنفظم إنما هو في الإثبات دون المثبت ما يلي: «ليس لنا إاذا نحن تكلمنا في البلاغة والفصاحة مع معاني الكلم المفردة شغل ولا هي منا سبيل وإنا نعمد إلى الأحكام التي تحدث بالآاليف والتركيب وإا قد عرفت مكان هذه المزة والمبالغة التي لا تزال تسمح بها وأنها في الإثبات دون المثبت فإن لها في كل واحد من هذه الأآناس سببا وعلة» (دلائل ص 52).

لقد بات من الواضح أن المآر العقلي إنما هو واقع في «الأنفظم» فكلاهما في الإثبات غير أن الأنفظم أوسع من المآر العقلي لأنه لا يتوقف على إيجاب الإثبات أو الإنسان بل هو أمور أخرى أيضا مثل «التقديم والتأخير» و«التنكير والتعريف» وغير ذلك من ظواهر البلاغة في علم المعاني، يقول: «واعلم أن من سبب اللطف في

الفصاحة في شيء. يقول: «واعلم أن من الكلام ما آئت تعلم إا تدبرته أن لم يحتج واضعه إلى فكر وروية حتى الأنفظم بل ترى سبيله في ضم بعض لبعض سبيل من عمد إلى آل فخرطها في سلك لا يبغي أكثر من أن يمنعا الفرق وكمن نضد أشياء بعضها على بعض لا يريد في نضده ذلك أن آجي له منه هيئة وصورة بل ليس إلا أن تكون مجموعة في رأي العين» (دلائل ص 76).

فهو يطلب هيئة وصورة بلغة الفلاسفة وما اللفظ الأعيان معان وما الأنفظم النحوي إلا أشكال آاهرة. أما الأنفظم البلاغي فهو التلازم الذي يحصل من التقاء المواد (الألفاظ) بتلك الأشكال الآاهرة على صورة مخصوصة. إن الأنفظم البلاغي هو ما يميز شاعرا مثلما يميز مهندس عن مهندس بالرغم من أن مواد البناء واحدة والأشكال النظرية واحدة (أو الصور الآاهرة). يقول عبد القاهر عن الكلام المنضوم ما يلي: «فما كان من هذا وشبهه لم يجب به فضل لإلوجب إلا بمعناه» بحتن الفاظه دون نظمه وآاليفه وذلك لأنه لا فضيلة حتى ترى في الأمر مصنعا وحتى تجد إلى التآير سببلا وحتى تكون قد استدركت صوابا» (دلائل ص 77). لفظه «مصنع» تحيلنا مباشرة على الآب والفن أي على التآيل وعلى النقد الآبي بلغتنا اليوم أو على «آدية النص».

أما إا نظرنا إلى الأنفظم من زاوية المآر العقلي فإن هذا المآر يكاد يكون تعريفه وتعريف الأنفظم واحد. فحيث يتحدث الجرجاني عن الإعراب نافيا أن تكون الفصاحة فيه يقول: «وإنما الذي تقع الحاجة فيه (أي الإعراب) إلى ذلك العلم بما يوجب الفاعلة للشيء إا كان إجابها من طريق المآر كقوله تعالى (فما ربحت آآارآهم) وكقول الفرردق: «سقتها خروق في المسامع» وأشباه ذلك مما يجعل الشيء فيه فاعلا على تأويل يدق ومن طريق تلطف وليس هذا يكون علما بالإعراب ولكن بالوصف الموجب للإعراب» (دلائل ص 302).

الأمر في المثال المذكور سابقاً «أحييتني رؤيتك» وهذا النوع من الكلام الذي منه المثالان السابقان هو الكلام الذي يقع فيه الإشكال يقول: «وجملة الأمر أن ههنا كلاماً حسنة للفظ دون التنظيم وآخر حسنة للتنظيم دون اللفظ وثالثاً ترى الحسن من الجهتين ووجبت له المزية بكلا الأمرين والأشكال في هذا الثالث وهو الذي لا تزال ترى الغلط قد عارضك فيه وتراك قد خفت فيه على التنظيم فتركته...» (دلائل ص 78).

ويقدم الجرجاني أمثلة أخرى على ذلك من مثل: طاب زيد نفساً، وقر عمرو عيناً، وتصبب عرقاً... ويعلق: «وأشبه ذلك مما تجد الفعل فيه منقولا عن الشيء إلى ما ذلك الشيء من سببه وذلك أن نعلم أن اشتعل للشئ في المعنى وإن كان هو للرأس في اللفظ» (دلائل ص 79)



إذن فالجرجاني واضح أن نظرية التنظيم هي نظرية المعنى وأن العجاء العقلي إنما هو مجاز في المعنى وأن التخييل ليس إلا المعاني التي لا تحصر. وهكذا نستطيع أن نؤكد التطابق بين هذه المفاهيم أو النظريات الثلاث. وهي إذ تتطابق فإنها تتطابق في نظرية المعنى كما كنا بينا في المقدمة. ويمكن أن ندقق حقيقة الفكرة بأن نجعل المجاز العقلي من التنظيم كما رأينا وهو من التخييل كما رأينا وأن نجعل التخييل والتنظيم شيئاً واحداً غير أن نظرية التخييل كانت سابقة لنظرية التنظيم هذه التي ستشكل الجهاز العلمي لدراسة التخييل. فالتخييل إنما هو المعاني والمعاني تختلف بها الصور والصور إنما هي الأساليب والأساليب إنما هي عديدة لا حصر لها مثلها مثل المعاني. وإذا كان التخييل لا يحيط به قانون فإن التنظيم مثله. يقول الجرجاني: «وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف (التنظيم) حدٌ يحصره وقانونٌ يحيط به فإنه يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة» (دلائل ص 76).

ذلك أن ليس كل شيء يصلح لأن يتعاطى فيه هذا المجاز الحكمي بسهولة بل تجدك في كثير من الأمر وانت تحتاج إلى أن تهوي الشيء وتصلحه لذلك بشيء تتوحاه في النظم» (دلائل ص 231).

### مسألة «اشتعل الرأس شيباً»

حين تحدث الرجل عن الاستعارة ذكر أو بين أن هذه ليست من بالتخييل لأنها تقوم على الشبه والشبه قياس له مراجع في العقول. فهو أمر منطقي لا علاقة له بالتخييل. يقول الرجل: «كيف يعرض الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن» وهي كثيرة في التنزيل على ما يخفى كقوله عز وجل: «واشتعل الرأس شيباً» ثم لا شبهة في أن ليس المعنى على إثبات الاشتغال ظاهر وإنما المراد إثبات شبهه» (أسرار ص 238)

فالتخييل بعيد عن الحقيقة والاستعارة لا يتعدى إلى حقيقة التماهي معها. لكن ما لفت انتباهي في هذا التعليل إنما هو المثال الذي قدمه الموقف منه. فهو لم يرفيه غير الاستعارة ولذلك لم يعتبره من البلاغة في شيء. لكنه في «الدلائل» بعد أن توضحت لديه نظرية التنظيم أصبح ينظر إلى ذلك المثال بنظرة مختلفة. يقول: «ومن دقيق ذلك وخفيه أنك ترى الناس إذا ذكروا قوله تعالى: «واشتعل الرأس شيباً» لم يزدوا فيه على ذكر الاستعارة ولم ينسبوا الشرف إلا إليها ولم يروا للمزية موجبا سواها» (دلائل ص 79).

ويقول: «وإن في الاستعارة ما لا يمكن بيانها إلا ما بعد العلم بالتنظيم والوقوف على حقيقته» (دلائل ص 79). وإذا تحققنا من المثال وجدنا فيه استعارة مكينة في «اشتعل» ولكن ثمة أمر يتمثل في اسناد الفعل إلى غير فاعله الحقيقي فحين إذن إزاء ما بين الجرجاني في «الأسرار» من أن المجاز قد يدخل من الجهتين مثلما

### هوامش

- 1 - عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز ط. 1 - 1988 دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان
- 2 - عبد القادر الجرجاني: أسرار البلاغة - دون تاريخ - دار المعرفة بيروت لبنان

## في بلاغة السرّ الحكاية المزخوجة : الحجاج المتنكر وصيانه الليل

عبد الله إبراهيم\*

انطلاقاً من رؤية ما، أو منظور معين، وهنا تقاطع وجهات نظر فاعلين، هذا التقاطع هو الذي يشكل باستقطاباته النسيج الدلالي للنص، الأدبي، ولا يمكن أن تكون الأفاق جاهزة أمام تقاطع المستمع، والملاحظ على عملية الانقصاء والاستبعاد التي يمارسها الحكام ضد المحكومين، يسلح هؤلاء إلى الموارد والاملاح لوضع المسكوت عنه في مستوى يتلصق التفكير فيه، يلعب هؤلاء لعبة بلاغية شديدة الذكاء، يتقدمون ضد خصومهم في حقل احتمالات دلالية متشعب، يفضح قصور أولئك وعجزهم عن التفسير الصحيح، والتأويل الصائب. وهنا ينشأ نوع من التضاد الذي يتعمق كلما استمر سوء الفهم، يمارس المحكوم ازدواجاً ظاهرياً في شلال ابهاته المتناثرة، لكن ذلك الازدواج لا يتصل بالتناقض، أكثر مما يتصل بالحرص على بعث رسالة مشبعة بالرموز والقرائن التي إذا تمكّن المتلقي لها أن ينضدها على نحو سليم، فإنه يفهم مقاصدها. رسالة المحكوم تطوي دائماً على عنصر استثنائي : الموارد التي لا تعصح عمّا تقول مباشرة، إما نفث الانتباه إليه في عموص والتواء. إما في العالب رسالة «دبية». تشتعل بحمايتها، كما تشتعل بمقاصدها. ومن أجل الحرية والتلاحم، فإنها فعل انتهاك، لا يتورع عن أن يظهر بمظهر التناقض. وعلى هذا يتشكل ضرب من الازدواج الخداع الذي يهدف إلى فضح نسق القيم المراد انتهاكها. تجهّزنا النصوص السردية القديمة بأمثلة رمزية كثيرة عن ذلك، إنها تمثل، من خلال امتاح حكايات رمزية، جانباً من الصراع الذي مهر المحضن الاجتماعي والثقافي لتلك النصوص. ازدواج لا يمثل نفسه، إنما يدين



يوفر السرّ حرية كبيرة لممارسة التنكر الذي يراد منه انتهاك قيم غير مقبولة. والفاعلون في سياق النصوص السردية هم الذين يحددون إيجابية القيم أو سلبيةها. ومن المعلوم أن توزيع نظام القيم يتصل بالسلطة بأشكالها المتعددة، الثقافية والدينية والاجتماعية والسياسية، وسوء ممارسة السلطة يطوّر دائماً قيماً سلبية، تجد من يسعى لانتهاكها.

فأمسك عن قتله وقال لعله من شجعان العرب، فلما أصبح رفع أمرهم إلى الحجاج فأحضرهم وكشف حالهم. فإذا الأول ابن حجاج والثاني ابن فؤاد والثالث ابن حائك. فتعجب من فصاحتهم، وقال لجلسائه علّموا أولادكم الأدب فوالله لولا فصاحتهم لضربت أعناقهم ثم أطلقهم وأنشد :

كنّ ابن من شئت واكتسب أدباً  
يُغنيك محموده عن النسب  
إنّ الفتى من يقول ها أنا ذا  
ليس الفتى من يقول كان أبي (1)

تكشف هذه الحكاية سلسلة من الانتهاكات المتواصلة، هي المرة الأولى ينتهك الصبيان الثلاثة **الملك** قرار الأمير بالخروج ليلاً، وتعاطي الخمر، **الكذب** الكاذب عن أصولهم، فثمة انتهاك لسلطات واسعة : سياسة ودينية وأخلاقية، ولكن ما يمكن أن يندرج تحت «السلطة الأخلاقية» لا يمكن بأي حال من الأحوال اعتباره انتهاكاً من وجهة نظرهم، وفيما يخدع الحارس بهذا الكذب، يكون الصبيان قد مارسوا «صدقاً بلاغياً» كما سمرى، لكنّ الحارس لم يستطع أن يفك شفرة الصدق، الوحيد الذي نجح في ذلك هو الحجاج. أما الانتهاك الثاني فيمارسه الحارس، فهو بحلاف قرار الحجاج الذي ينص على ضرب عنق كل من يخرج بعد العشاء، يقوم بسلسلة متعاقبة من الانتهاكات، تتصل جميعها بالشكوك والظنون التي تنشأ لديه وهو يستجوب الصبيان، والواقع فإنّ الحارس يقع ضحية الاحتمالات التي تثيرها في نفسه تلك الشكوك، وهو أمر يقضح الخروق الظاهرة بالنسبة له في سلطة الأمير الذي يعتبر هو انتهاك التنفيذ، فسلطة الأمير يمكن استخدامها، وإعادة استخدامها مرة أخرى حسب الموضوع المتصل بها. فثمة هامش سرّي يجري

دوافعه.

يتكشف الأزواج بسبب المفارقة التي يحركها الخداع، فتشطر دلالة النص إلى شطرين يتجه كل شطر حاملاً قصداً معيناً إلى متلقٍ يعيد تفسيره ضمن السياق الذي يركّب له. ويمكن لنا تلمّس هذا النوع من الأزواج في حكاية يوردها الأكلبيدي.

«حكي أنّ الحجاج أمر صاحب حراسته أن يطوف بالليل فمن وجده بعد العشاء ضرب عنقه، فطاف ليلة فوجد ثلاثة صبيان يتمايلون وعليهم أثر الشراب، فأحاط بهم وقال لهم من أنتم حتى خالفتم الأمير. فقال الأول :

أنا ابن من دانت الرقاب له  
ما بيس مخزومها وهاشمها  
تاتيه بالرغم وهي صاغرة  
فياخذ من إليها من غيرها  
فأمسك عن قتله وقال : لعله من أقارب أمير المؤمنين. وقال الثاني :

أنا ابن الذي لا يميز الدهر قدره  
وإن نزلت يوماً فسوف تعود  
تري الناس أفواجا إلى ضوء ناره  
فمنهم قيام حولها وقعود

فأمسك عن قتله وقال : لعله من أشراف العرب. وقال الثالث :

أنا ابن الذي خاض الصفوف بعزمه  
وقومها بالسيف حتى استقامت  
ركابها لا تنفك رجلاه منها  
إذا الخيل في يوم الكريهة وكّت



ينضمّ الحجاج إلى الصبيان في أنهم يرسلون معاً إلى الآخرين (= الحراس + المجلس) رسائل احتمالية، هم يريدون منها قصداً معيناً، لكن أولئك يستخلصون مقاصد مختلفة، يقع الحارس ضحية الخداع البلاغي الذي يمارسه الصبيان الثلاثة، ويقع المجلس والحارس أيضاً ضحية خداع الحجاج البلاغي، وفي كل الأحوال يجري انتهاك متواصل لكل السلطات لكن «البلاغة» تمنع انتقاج المواقف، وتوقف العقاب. فيطلق سراح الصبيان على الرغم من أنهم انتهكوا ثلاث سلطات متداخلة : سياسية ودينية وأخلاقية، ولا ترد إشارة إلى أنّ الحجاج عاقب حارسه لأنه انتهك قراره. لأن هنالك اتفاقاً عريضاً بينهما لحدود سلطة الأمير. تضع لنا الحكاية الصبيان والحجاج في مستوى واحد، وأخيراً يبدو أنّ الحجاج قد وجد ضالته في أبناء الحجاج والتمسك بالواجب. ومن الواضح أنّ هذه اللغة الجديدة من المجلس (الصبيان + الحجاج) كانت تمارس انتهاكاً أكبر بكثير مما تقدمه الحكاية مباشرة. انه الاحتجاج ضد ثقافة البعد الدلالي الواحد للقول الأدبي. يظهر تنازع ضمني لكنه فاعل في البنية الثقافية، فالصبيان الذين يتنكبون في غلالة اللغة وإيهاماتها، ينتهكون قصداً ضرباً من الفهم للادب، منهم يريد للادب أن يقول قولاً واحداً، قولاً لا يحتمل التعدد والاحتلاف. يمثل هذا الفهم الحارس، لكنّ الحجاج سيطر هذه الوسيلة، فهو الذي ينتمي إلى النسيج الثقافي والشعوري ذاته الذي ينتمي إليه الصبيان، قيلاب - مهتدياً بالصبيان هذه المرة بجلسته، انه يرسل رسالة ضمنية تكشف عن أصوله، انتماءاته، كما فعل الصبيان، لكنّ قصور جلسته يحول دون ان يفهموا مؤدى رسائله. يشارك هنا جلساء الحجاج وحارسه في أنهم لا يستطيعون إلا الوقوف على ظاهر النص. ليس لهم القدرة على انتهاك مماثل انتهاك الصبيان والحجاج لكل مستويات السلطة والادب، انهم

التواطؤ عليه بين الحاكم وآلة الحكم، بحيث أنّه في هذا الهامش الذي يتسع أحياناً ليكون متنقلاً بذاته، يجري انحراف وتزييف لمضمون السلطة المعلنة للجميع. هنالك تفاهم عرقي بين الحجاج وحارسه المتمثلين لكل حاكم وآلة حكمه، وهو ألا تمتد السلطة إلى المناطق الخطرة، إلى تلك الهوامش المؤثرة التي تقع خارج سلطة الأمير نفسه.

أنّ هرم السلطة يتركب من مستويات متدرجة، ولا يمكن للحجاج أن يتربع على قمته، إنه في حقيقة الأمر يحتل موقعاً في أجزائه السفلى، ومن هذا الموقع سيبي هرم سلطته الخاص. يقع خارج سلطة الأمير إذن من هم من أقارب «أمير المؤمنين» ومن هم من «أشراف العرب» ومن هم من «شجعان العرب» . هي ثنات تبدو سلطاتها أوسع مما لدى الأمير نفسه، إلى درجة يبدو أنّ الأمير هنا قد تحوّل إلى وسيلة انتقالية، مام بهذه الفغات، شأنه في ذلك شأن صاحب مجلس الصبيان الثلاثة وهم يرسلون إشارات مزدوجة الدلالة للحارس حول أصولهم، يستطيعون أن يكشفوا ذلك المتواطؤ، والحقيقة فتنبئهم المزدوج يفضح الحارس والأمير، وليس من حل إلا بأن يحضى الحجاج في الخضوع لسلطتهم هم، وذلك بابتكار نوع خاص من التواطؤ معهم.

التواطؤ الذي يقترحه الحجاج هو بذاته نوع من الانتهاك، إنه ينتهك قراره بأن يضرب عنق كل من يخرج ليلاً، وذلك حينما يسرح الصبيان الثلاثة، ولكن الأمر الذي يكتسب أهمية خاصة، هو أنّ الحجاج لا يسرحهم بناء على ما صرح به فقط «تعجب من فصاحتهم» ثم قال لجلسائه «علموا أولادكم الأدب فوالله لو لا فصاحتهم فضررت أعناقهم» وكما أنّ الصبيان اعلنوا شيئاً وأخفوا آخر في حوارهم الشعري مع الحارس، فإنّ الحجاج مستعينا بالأسلوب ذاته يعلن أمام المجلس شيئاً، لكنه يحفي آخر. وفي نهاية الحكاية

يظهر الأزواج أيضاً في الموقف الساخر عند الصبيان بإزاء الموقف المأساوي عند الحارس. يغطي الصبيان انتهاكهم بأقوال تبحث الظنون، وبهذا منهم كائنات تعلن ازدواجها دون أن تعيشه، أما الحارس فيدمره الأزواج. لقد عشت به الأبيات الشعرية، لأنه أدرجها في سياق فهم مباشر ذي مستوى واحد، ولم يتجح أبداً - كما نجح الحجاج فيما بعد - في أن يفك رموزها. لما قال له الصبي الأول إنه «ابن من دانت الرقاب له ما بين مخزومها وهاشمها» وإن تلك الرقاب تأتيه «صاغرة»، فيأخذ من مالها ودمها»، رجح فوراً أنه من أقارب الخليفة، فليس لأحد أن يكون كذلك إلا من يتصل بـ «أمير المؤمنين». لقد خدع بالسياق الظاهر للنص، وبسي تماماً سياق حال الصبيان السكارى في الليل. لقد غلب ظنه بقرينة لها مرجعية تتصل بموقعه كـ «موقف» أنه استغنى فامسك عن قتل نصبي، إندي كـ «موقف» سينا مدبراً في الحقيقة، كاد يفر - ولكنه يارب - «ابن من دانت» أليس الحجاج هو الوحيد الذي يربط بينه الرقاب مهما كانت؟ أليس الحجاج هو وحده الذي يأخذ الأموال والدم بحجاسته؟ وهكذا فإن الصبي يرسل على وفق سياق، في حين أن الحارس يفك الرمز طبقاً لسياق آخر. وما إن يقع الحارس في خطأ التفسير، ألا ويضفي فيه إلى النهاية، سيدرج اشارات الصبي الثاني في سياق يرجع أنه من «أشراف العرب»، ويقضي إمكانية أن تكون قرأتين دالة على أنه ابن فوال، وأخيراً لا يستطيع أيضاً فك إشارة الصبي الثالث الذي ينهك أبوه في حياته مستعينا برجليه. وفي الحالات الثلاث يقوم الحارس بإحالة المقاصد ضمن سياقات دلالية معينة على معان لم يقصدها الصبيان، ولكنهم طلباً للنجاح الذي لم يخل من رغبة في انتهاك السلطات التي أشرنا إليها كانوا يحرصون على وضعها أمام الحارس. وفي مجلس الحجاج يتكرر المشهد، الحجاج وحده يفهم مقاصدهم جيداً. لقد اطلقهم لفصاحتهم

غير قادرين على تمزيق الغشاء الرقيق الذي يحجب المركز الدلالي للنص. يعتمد الصبيان استثمار الامكانيات البلاعية للغة الخاصة، قصدت الشعر الذي هو في الثقافة العربية الصق بالسلطة من النثر المتخيل الذي أقصي باعتباره وسيلة العامة للتعبير عن هواجسها، باعتبار مكروهاً لمن فعله ولمن استمع إليه (2). ووجه ذلك أن بواطن العامة مشحونة بحب الهوى كما يقول ابن الجوزي (3)، ولهذا فإن قلوبهم إلى الخرافات أميل كما يقرر البيروني (4)، ونواجه بأول مفارقة يمثلها الحوار بين الحاكم والمحكوم، المحكوم يستعين بالشعر الذي ينطوي على أكثر من مقصد، أما الحاكم فيستعين بالنثر. ومع أن الحارس لا يتلفظ علناً إلا بجملة واحدة «من أنتم حتى خالفتكم الأمير؟» فإنه يخاطب نفسه سرا كاشفاً عن مخاوف وتوجسات كثيرة، وفي كل مرة يجمع فيها إلى أحد الصبيان، يرجح فهمها معاً (لكن لا يعلم) أنه يراكم خطابه الداخلي مع نفسه - لأنه يتطبع وسط شبكة الاحتمالات، في النهاية يقرر - يحضرهم إلى الأمير. وفيما تفرغ الشحنة النفسية عند الحارس، فإنها تتشكل عند الحجاج الذي يستطيع أن يفهم مقاصد الصبيان، أن الحكاية تؤثر أن الحجاج «تجرب من فصاحتهم»، هذا يعني أنه استمع إليهم جيداً وكشف حالهم، لقد تمكن بوسائل أدبية من ذلك حيث عجز الحارس. وهنا ينبغي علينا أن نعرف أن الصبيان اتشدوا أبيانهم الرمزية مرة أخرى في مجلس الحجاج. ولا يتردد هو الآخر في أن يماثلهم في إرسال نص رمزي، يسمى فهمه المجلس، ويخدع بمظهره. كان الحجاج يوجه خطابه إلى الصبيان الذين يتشارك وإياهم في وضاعة النسب والانتماء، فكما نجحوا هم في انتهاك سلطات تمارس إكراهها، تمكن هو من انتهاك السلطة بمعناها المباشر، إخرق هرمها، ووجد لنفسه، عبر أفعال عنيفة وأقوال مريرة موقعاً معروفاً في سفحها.

زمان هو العبد المُقَرَّبَة

يرأوح غلمان القرى ويغادي

طَوَّر الحجاج عناصر ذاتية لتجاوز ذلك الانتماء، كان اتصاله بعمل يرى الآخرون أنه يرث الحق أمراً «مزعجاً» بالنسبة إليه. كان مهموماً بالصورة التي رُكِّبت له بوصفه ينتسب شاء أم أبى إلى الحمقى، وعثر على وسيلتين توفران له إمكانية التخلص من كل ذلك، العنف والبلاغة، وقد مارسهما معاً منتهكاً باستمرار كل شيء، بما فيه أحياناً قراراته الخاصة، إلى درجة دمج بينهما إلى ما يمكن الاصطلاح عليه بـ «العنف البليغ». وكان مالك بن دينار يكرر دائماً أن من يستمع إلى خطب الحجاج، يقع في نفسه أنه مظلوم وهو ظالم لبيانه وحسن تخلصه بالحجج (7).

يشرح موقف الحجاج من الصبيان في سلسلة مواقف كثيرة جداً من يتتهك سلطته. لم يكن الصبيان آخر من «كثفت» الحجاج عن مقاصدهم، وسحر بيلاعتهم، والتواطؤ معهم. كان يوقر خصومه الفصحاء، ويتردد في معاقبتهم مثل الجارود بن أبي سيرة، أو يعفو عنهم مثل العدول بن الفرخ العجلي الذي امتنع عن قتله في اللحظة الأخيرة قائلا «فكان بيني وبين قتلك أقصر من إيهام الجباري» (8). ومرة قُدِّم أمامه رجل لتضرب عنقه، فقال للحجاج «والله لئن كنّا أسأنا في الذنب، فما أحسست في العفو». تمهل الحجاج، وتذكر للحظة أنه بالغ فيما هو فيه، كان يريد سبباً داخلياً يمنعه من ذلك، أيقلته بلاغة الرجل، فقال: «أف لهذه الجيف، أما كان فيها أحد يحسن مثل هذا الكلام! وأمسك عن القتل» (9).

يستأثر الصبيان والحجاج بأهمية بالغة في سياق النص، انهما الفاعلان الأساسيان فيه، ويعاد توزيع الأدوار، ففي البدء يكون الحارس والحجاج والمجنس ضمن فئة تمثل السلطة والنظام، والصبيان الثلاثة في

بالمعنى البلاغي للفصاحة، أي القدرة على تضليل الحاكم بممارسة لعبة أشد ذكاء من لعبته، أقر الحجاج بذلك، واعترف به، وطابق بين نفسه وبين الصبيان حينما قال رسالته التي تعبر عن انتمائه، انه هو الآخر يتلاعب ويضل ويخدع.

في نهاية المشهد يظهر الحجاج بوصفه الفاعل المؤثر في ترتيب الأحداث كلها، وتُسَمِّم وضعيته الخاصة، بوصفه حاكماً وبلغاً وذا خلفيات اجتماعية معينة في هضم الانتهاك الظاهري لسلطته، بعبارة أخرى يتقبل الحجاج انتهاك الصبيان لأن فعلهم في حقيقته مماثل لفعله، وبلاغة العنف التي مارسها، هي التي جعلته يتدرج في هرم السلطة، انها تماثل بلاغة الصبيان الذين دفعتهم أسباب كثيرة للانتهاك. وكما رغبوا هم في ممارسة لعبة البلاغة، كان هو سيد هذه الممارسة أيضاً. تكشف آياته الأخيرة أنها موجهة إلى الصبيان أكثر مما هي موجهة إلى المجلس أو العلى الذي يرد في سياق البيتين اللذين ابتشهن بهما، إنما هو الحجاج نفسه، كان رجلاً مقهوراً، يُعَلِّم بالطائف. ومن الواضح أنه سعى لتجاوز وضعيته هذه التي يورد الملاحظ أن العرب يرون الحق في من يحوك ويعلم ويغزل (5)، ولم يستطع الحجاج طمس هذه الوضعية التي كانت تُبعث في كل مرة كان يزداد فيها عنقه، وربما كان استغراقه في الانتهاك هو في جانب منه هروباً من تلك الوضعية، شأنه شأن الصبيان. وعلى لسان مالك بن الربيع، الشاعر الذي هلك في فتوح المشرق، تروى الأبيات الآتية التي تهدف إلى إعادة وصل الحجاج بوضعيته القديمة كونه معلم صبيان ودباغاً (6).

فماذا عسى الحجاج يبلغ جهده

ادا نحن جاوزنا حفير زهاد

فلولا بنو مروان كان ابن يوسف

كما كان عبداً من عبيد أباد

الاندماج غير المعلن بأولئك الذين ينتهكون منظومة القيم الخداعة، حتى تلك التي يظهر هو على أنه مسؤول عنها.

إن التراسل الشفاف بين الصبيان والحجاج فريد من نوعه، ويوصفهما فاعلين رمزيين في الحكاية، فانهما ينطويان على تهكم لأذع وبلغ تجاه وضعيتهما الشخصية من جهة، والوضعية العامة من جهة أخرى، يبدو ازدواجهما مسوغاً، فالمواربة البلاغية في ظل التوتر العام، واحتكار الحقيقة، هي وسيلة المحكوم والمحاكم.

فئة معارضة لنسق القيم بكل وجوهها التي تتصل بالفتنة الأولى، وتنتهي الحكاية وقد أعيد توزيع الوظائف والأدوار الفاعلة، يلتحق الحجاج بالصبيان، ويسعى ضمناً للتماهي في موقفهم، فيما يتلخ الحارس والمجلس الخدعة دون أن يفهموا التواطؤ السري الذي جرى بين الحجاج والصبيان. يمثل الحارس السلطة بوجهها المباشر المعتم، ويمثل المجلس ثقافة النخبة. وإذا كان الحجاج قد اخترق السلطة والثقافة، كونه وآلياً وديناً، فإنه يكظم سخرية من هذا الانتماء المصطنع، موقفه من الصبيان يفضح ازدواجه، أنه مازال يحن إلى

## المواش

- (1) الأكلبيدي : اعلام الناس بما وقع سر مكنه مع نبي العاصم، القاهرة. مكتبة التجارية الكبرى، 1356 هـ. ص. 35-34.
  - (2) المقريري : المواعظ والاعتبار بذكر الخطيئة والآثار، بيروت، دار الحل الحبيب، 1959، 3 : 199.
  - (3) ابن الجوزي : تليس ايليس، تحقيق محمد منير الدمشقي، القاهرة، مطبعة النهضة، 1928، ص. 124.
  - (4) أبو الريحان البيروني في تحقيق ما نهى من مقولة مبنونه في العقل أو مردوده، حيدر آباد، المطبعة العثمانية، 1958، ص. 220.
  - (5) الجاحظ : البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1985، 149.
  - (6) البغدادى : حرامه الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ج. 211، رنة خلاف في نسبة القصيدة لمالك، فمن يمسها إليه مثل ابن قتية والعمرد ومن يمسها للفرزدق مثل المروفي وشرح التميمي مثل باقوت الحموي. وهذه القصيدة يبدو أنها كانت شائعة، وكثيراً ما عومها حصوم الحجاج واهتمت بها المصادر القديمة (مثل الكامل لعمرد، 2 : 104، ومعجم البلدان لياقوت 7 : 291 والبيان والتبيين للجاحظ، 1 : 249 إلخ). وبضاف إلى كونه معلماً كونه دناغاً، كما تورد بعض المصادر وإلى ذلك يشير كعب الأشقر في قصيدة له، منها البيت الآتي:
- ورأى معاودة الدباغ غنيمَةً أيام كان محالفاً للأقار
- يظهر حول هذه التفاصيل : شرح العيون، ابن نباته المصري، ص. 170-171.
- (7) ابن سائنه المصري : شرح الميود، تحقيق محمد أبو الفضل الراهيم، بيروت، المكتبة العصرية، 1986، ص. 183، ويتردد هذا التأكيد في البيان والتبيين، 1 : 394، 2 : 193 و 269.
  - (8) البيان والتبيين، 1 : 392.
  - (9) نفس المرجع، 1 : 259.

## شعر المكذّين : شعراء متسولون منبوذون

سحبي الدين حمدي\*

عند بعض المحققين واهملت جمالية هذا الشعر، وبسبب مجمل ما تقدم لم يشع هذا الشعر على ما فيه من طرافة «حكم من بيت شعر قد سار وأجود منه مقيّمهم بطول الدفاتر لا تزهد الأيام إلا خمولا كما لا تزيد الذي دونه الأبهة وروعة» (١).

وسنبحث لا نجد في المصادر والمراجع معلومات وافرة مدققة عن حياة شعراء سكتهم بعضهم فيها فانفس قد لحق هؤلاء الشعراء وشعرهم. وينهم من الأشارات المتعلقة بهم أن حياتهم كانت معمرة فقرا ومعاناة وترحلا بحثا عن لقمة العيش (2). وهم ثمرة المدينة العربية الإسلامية والأزمات السياسية والاضطرابات الاجتماعية والفتن وغياب العدالة زمن الدولة الأموية والدولة العباسية.

ويعتبر شعراء الكدية جزءا من فئة الشعراء المسوزين مثل الصعاليك الفقراء وخلعاء القبائل والفارين من «العدالة» والصعاليك السياسيين في عهد بني أمية ومثل الشعراء المصوص المتعمرين والعيارين والفتيان والطقيليين في العصر العباسي. ومن نظراتهم الشعراء «المجانين» وهم غير المجانين العشاق.

وتتسع حلقة المنبوذين لتضم الأدباء والفلاسفة والفقهاء المغضوب عليهم والمتصوفة الشعراء الكتاب. ويمكنها أن تتصل بمن كانت حياتهم - وهم من أهل الفكر والأدب - بين النبد والتقريب. وتلاصق هذه الحلقة الواسعة كل الأدباء والمفكرين الذين كانوا بعيدين عن موضع الحكم والمال والوجاهة وجميع من عاش على هامش المدينة وهم فيها

شعر المكذّين لون من الشعر العربي صاغه شعراء عرفوا بالتسول، وقد ضاع أكثر هذا الشعر لأسباب تتعلق بنوع حياة قائله وينظرة مؤرخي الأدب والنقاد إلى هذا الشعر وأصحابه.

وما بقي من شعر المتسولين لم يحفظ بالدراسة الكافية قديما وحديثا.

والدراسات الحديثة التي اهتمت بجوانب من هذا الشعر أثناء بحثها مواضيع أصم منه انما وقفت

روي واحد .

- المقطوعة المتكونة من أربعة أبيات ويكون أحيانا بيتها

الأول فحسب مصرعا وأحيانا ترد كل أبياتها مصرعة .

- المقطوعة المتكونة من ستة أبيات مصرعة كلها،

يعقبها شطر رويّه هو عين روي البيت الأول .

- الرباعية وتتكون من أربعة أشطر أو بيتين مصرعين .

- الخمسة وتتكون من خمسة أشطر أو بيتين يليهما

شطر . ولكل الأسطر روي واحد .

- اليتيم أو البيت الواحد المصراع .

وقد نظم أبو فرعون الساسي على البحور التالية : الرجز،

الوافر، المجتث، الرمل . وكان أكثر نظمته على الرجز

يمكن اعتباره متخصصا فيه أو ميلا إليه .

وقد يحسّر ادراج شعره ضمن أغراض الشعر العربي

الشائعة المعهودة أو التي وضع لها كبار النقاد القدامى

القواعد التي يحوز شعره هو وصف الفقر ومواطن تجليه

في بعض الأحيان - من النقاد القدامى من عد الوصف

عرضا . فهل ادخوله الشعري هو الوصف؟ والحال أن

الوصف كلمة عامة قد يلحق بها كل شيء وقد تنطبق

على كل موضوع أو معنى !

وله هجاء قليل يسخر فيه من لحي المهجويين أو

يعيرهم فيه بالبخل والظلم . وقد يمتزج هجاؤه بالقول

«الفاحش» فهذا الهجاء شبيه بضربة سريعة قاطعة

يعقبها صمت . وهو خال من التعبير بضالّة النسب

والتجرد من معظم القيم الأخلاقية الشائعة في شعر

الهجاء العربي مثل الجبن ...

ولقلة هجائه لا يمكن إطلاق حكم جازم فيه فنا ومحتوى،

وأقصى ما يجوز قوله بشأنه أنه متصل بالفقر أقوى اتصال

غير منقطع عن الهجاء الشائع كل الانقطاع ومنه :

ولست بسائل الأعراب شيئا

حدثت الله إذ لم ياكلوني

ولابي فرعون الساسي أبيات قليلة يشكو فيها الدهر

وقسوته عليه وهي خالية من التأمل الفكري في الزمن

مثل العبيد وأهل البادية المحرومين .

إن أشعار المتسولين الباقية مقطعات وأبيات متفرقة

وقصائد قليلة . وقد احتفظ لبعضهم بقصائد مطولة

تبلغ المائة بيت أو المائتين (3)

وقد جمع أشعار طائفة من المكدين باحث معاصر في

كتيب قدم له بمدخل حضاري مفيد، فعلى هذا المتن

نعول في عملنا هذا (4) وبسبب ما أصاب هذا اللون

الشعري من إهمال تظل الأفكار المعروفة عن الأدب

العربي منقوصة لا تقدم له صورة كاملة تفي بكل ألوانه

وروافده، لذلك جعلت الغاية من بحثي هذا النظر إلى

شعر التكديّة باعتباره صوتا مقصيا لمحاولة التعرف على

أهم خصائصه الجمالية والمضمونية ومقدار اندراجه في

السنة الشعرية العربية السائدة أو ابتعاده عنها .

فهل إن الشاعر المتسول المنبوذ أو الذي «أفرد أفراد

البيعر المعبد» على حد قول طرفة، «تتجزّأ بولا شعريا

مباينا فنا ومضمونا للشعر الشائع المعروء»؟

وسأحاول تحقيق هذه الغاية بتناول شهر ثلاثة شعراء

متسولين إلا أن النتائج التي سنتوصل إليها تعد مقارنة

ناقصة لا تكتفى ما لم يدرس كل شعر التكديّة .

وهؤلاء الشعراء الثلاثة هم : أبو فرعون الساسي وأبو

المخفف عاذر بن شاكر، والأحفف العكبري (5) .

إن زعيم هذا النوع من الشعر هو أبو الشمقمق (أي

الطويل) لإفاضته في وصف الفقر ولايتكاره الجمالي فيه

والإتجاه به إلى اللون اليومي الشعبي «الواقعي» وقد نهج

لأخوانه في المسغبة نهجهم في القول الشعري (6) .

**أبو فرعون الساسي (7) :**

تكاد أشعاره الباقية تبلغ السبعين بيتا موزعة على

مقطعات وأبيات متفرقة تتفاوت طولا وقصرا وعدد قليل

من القصائد .

فمن أبيّة أشعاره وصورها :

- الثلاثيّة وتتكون من ثلاثة أشطر وكلها مصرعة ذات

المقطوعة من الوصف الى الحوار الذي يستهله الشاعر البث بتحية حظه، وهي تحية ساخرة لأن هذا الشيخ يستحق تحية ولا يسمها، وتكمل السخرية بالأجابة « الفاحشة » التي رد بها الحظ على تحية الشاعر اياه . واجابة الحظ للشاعر تدل على ان رزقه هو القذارة .

ويرد البيت الرابع متمما جوائب ما سبق ففيه تغير التعبير فصار انشائيا استفهاميا عائنا دالا على ياس الشاعر من حظه الذي هو شيخ جامد البطن لا يخرج منها شيئا فالأبيات قطعة فنية طريفة اعتمدت أسلوب تعبيرية متنوعة وانبتت على تحليل اقتضى وصفا متلاحقا مترابطا حقق على ايجازه وحدة المقطوعة التي استعملت ظرف الحلم لا لوصف خيال الحبيبة بل لوصف حبال حظ الشاعر الغائب الذي هو رمز للشاعر اذ كلاهما أب وهو أي الشيخ أو حظ الشاعر اشارة الى منزلة الشاعر الاجتماعية .

وكلام الخطبة نصيح متين واضح المعاني، غني الأيقاع، وبهيج . لما أن هذا الوصف للحظ مبتكر في الشعر العربي - فعادة الشعراء عند التعبير عن الحظ العائر أن يرمزوا اليه بكواكب النجس .

ثم ان رؤية الشاعر الظاهرة توهم انه مكتف بتصوير الحظ قانع به وان تذرته - ان وجد - لا يبلغ به مبلغ السخط على منزلته في المجتمع والتساؤل عن الحظوظ في مجتمعه وتوزيعها توزيعا غير عادل . بيد ان التعمق في صورة حظه كما رسمته المقطوعة يمكن من الاعتقاد في عدم رضى الشاعر عن وضعه الاجتماعي ونقده التفاوت وتروقه الى حياة قائمة على العدل تضمن له ولا مثاله العيش الكريم . فالصورة في ذاتها دالة على هذا المعنى او هي قابلة للذهاب اليه فلو لم يكن الشاعر ساخطا لما رسم فقره وجماليته الصورة ناطقة بقبح العوز والرغبة في التخلص منه .

وللشاعر مقطوعة تتكون من أربعة أبيات نظمها على الرجز وردت كلها مصرعة ومطلعها :

وتعاقبه وعلاقته بالموت او ما بعد الموت .

وله اخرى قليلة يسخر فيها من نفسه وقبح منظره الذي ما ان تراه المرأة حتى نفر، ففي البيت الاول يبدو ممتدحا جماله وفي الثاني عندما يذكر ان المرأة تهرب منه يعلم انه قصد الاستهزاء بنفسه ومغالطة القارئ .

وفي البيت الثاني ادخل لفظة عامية .

وله بعض القول الشعري عن عمق محبته لابتته التي يلاعبها ويشمها واصفا اياها بأنها ربحانة . وهذه اللمحة الانسانية نادرة في الشعر العربي القديم المشهور أو غائبة .

وقال مقطوعة « فاحشة » على الرجز تتكون من اربعة ابيات مصرعة كلها، وفيها قدم وصفا متكاملا لانتصاب ايره منشفا بذلك لوحة فنية « داعة » ولا نظمه يقصد الى مجرد التسلية والاضحاح .

فليس له ما يشعره بالحياة غير مظهر الشخصية الجنيبة فيه وتجلى براعته الشعرية في وصف « قرف » ومظاهره المتعددة في حياته . فالفقر هو موضوعه الاساسي وهو ملهمه اذ يمكنه من الوصف المترابط والتخييل البار « وقد تقدم الكلام في ان التخييل هو قوام المعاني الشعرية والافتقار هو قوام المعاني الخطابية » (8) .

نظم ابو فرعون الساسي مقطوعة من اربعة أبيات على بحر المجتث، وجعل بيتها الاول مصرعا وفيها وصف حظه الذي تحيل أنه رآه في النوم (9)، تبدأ المقطوعة بفعل « رأيت » محددة زمان الرؤيا وهو النوم وتتخلص من السرد الى الوصف لترسم حصاص حظ الشاعر، فحظه في صورة شيخ بلسانه حسيه تمتعه من الكلام، فالشيخ الذي هو تصوير لنصيب الشاعر في الحياة يجسد الهرم والعجز .

وفي البيت الثاني الذي هو استرسال في الوصف بجمل اسمية تضاف علامات جديدة الى هذا الشيخ تزيد انحطاطا هي العى والعصم والضآلة وعبه عياله الذي يرهقه .

وفي البيت الثالث المرتبط فنيا يسابقه تخرج

أنا أبو فرعون فأعرف كنتيني

حل أبو عمرة وسط حجرتي  
وأبو عمرة كتابة عن الجوع، وأبو عمرة في التاريخ كان  
صاحب شرطة المختارين عبيد، وقد عرف بأنه ما أن  
يحل يحيى حتى يسلبه ما فيه فينزل بأهله الفقر والجوع.  
والأبيات الثلاثة اللاحقة بالأول يمتزج فيها السرد  
بالوصف امتزاجاً تاماً، وكل منها يوضح بؤس حجرة  
الشاعر أو «جحره» ويعرض مظهرها لفقره ومعاناته.  
والمقطوعة كلها وحدة فنية متدرجة العناصر مترابطة  
الجوانب تخلو من الخطاب المباشر إذ لا خطاب يبلغ  
من منطق الصورة الصامتة. فالمقطوعة عبارة عن لوحة  
قائمة ترسم واقعا فاجعا بالكلمة الجميلة. وتتحل  
نهايات المقطوعة عبارات «الفحش» الدال على  
السحرية المرة من الذات ومن القارئ أو السامع لا تقرأ  
وسامع زمنه أولاً.

وصار تبهاني كفاف خعصيني

أير حمار في حرام عيشني  
ولا نطن هذا «الفحش» لمجرد التزيين وإضحاك السامع  
- وإن كان الفحش شائعا في الشعر زمن الشاعر - بل هو  
لوصف الحال أو المبالغة فيها باعتماد الخيال على نحو  
يصدد السامع والقارئ، فالعري كشف عورته - وهي ما  
يجب ستره حسب الأخلاق الرسمية - فلا داعي  
لاكسائها بثوب من كلام أو تجاهلها. «فعال الشاعر  
مكشوفة لا ينفع في سترها جميل القول. ومن تغضبه  
عورته فيغضب من عورة العري والحاجة وغياب العدل.  
والقول في المقطوعة فصيح متين سهل والأنغام متنوعة،  
وافرة إذ التصريح المسترسل جعل بعض الأصوات  
تجواب في مقادير زمنية متقاربة.

ومن أمثلة النغام الصوتي تكرر صوت العين في البيت  
الأول وورود صوت الحاء فيه. ونظرا لعسر النطق بصوتي  
العين والحاء أمكن الذهاب إلى أصوات الحلق هذه  
قد تعزز نغميا معنى الشدة التي يعاني منها الشاعر وإذا

صح ذلك قويت «الدلالة» النغمية الدلالة المعجمية  
للالفاظ الدالة على عسر حياة الشاعر.

ولأبي فرعون الساسي مقطوعة أخرى نظمها على بحر  
الرجز تتكون من ستة أبيات مصرعة كلها يليها شطر له  
نفس روي الأبيات السابقة له، هي عبارة عن سيرة ذاتية  
وعائلية فيه يشير إلى بؤس أطفاله وسعيه باكرا إلى  
التسول الذي لا يجني منه ما يكفي بعض حاجته.

فهذه المقطوعة هي «سيرة بطن» لا تشبع رغم السعي.  
وفي المقطوعة تتعاقد النعوت والأفعال مكونة وحدة  
متماسكة موجزة وقد ثمن بعض النقاد المعاصرين هذه  
المقطوعة «والقطعة بدیعة في تصوير بؤس أبي فرعون  
ويؤيد عياله» (10) وعدها آخر وصفا رائعا لحال كل  
المحرورين زمن الشاعر «وهذا وصف ما بعده وصف  
لما يعيش فيه الطبقة الفقيرة في المجتمع العباسي من  
بؤس (حي)» (11).

انطلق الشاعر في البيت الأول من نعت صبيته بصغار  
الحمل ملخصا بذلك ضعفهم والتساقفهم بالأرض، وركز  
على وجوههم مبينا سوادهم (فلا أنوار فيها تتلأل...)،  
مقارنا إياه بسواد القدر للمساعدة على استحضار لون  
هذه الوجوه الملطحة. والسواد لون موح بدلالات  
متعددة في الشعر العربي. واستعمال الشاعر لسواد  
القدر عبر شائع. فسواد القدر صورة من وضعه  
«والصورة الشعرية ( ) تطعيم حديد للعالم  
الخارجي» (12).

وكان إيقاع البيت خفيفا غنيا بالأصوات المكررة،  
المتقاربة، المتباعدة، وبالمفردات متشاكسة المقادير  
والأحجام. فمن أبرز ما يتميز به الشعر «الموسيقى  
والنغم» (13)

وزاد البيت الأول خفة وضوح الخطاب ويسره على  
سلاسته.

وفي البيت الثاني ذكر الباث حلول فصل الشتاء «وهم  
بشر» (أي أطفاله) بلا ثياب، فكانت النقلة إلى هذا



تناول هذه القصيدة وذكر عن صاحبها انه «استلها بابيات وصف فيها الأطلال» (16). ولا أقر هذا الباحث على اعتبار هذه القصيدة «مدحة» كما ذكر، فهي في شكوى الحال تتوسل ببعض أصدقاء المدح. والقسم الثاني المدح في قصيدة أبي فرعون الساسي موجز جدا. وقد اقتصر فيه الشاعر على مدح الحسن بن سهل بالكرم والخليفة بحسن التدبير ولاحظ طبيعة العلاقة بين الوزير وعائلة الخلفاء. ولذلك لا يعد المدح في هذه القصيدة غرضا تسمى به القصيدة.

وغرض «المدحية» التقليدية في الشعر الشائع يستقل بالقسم الأخير من القصيدة أي بعد المقدمة. وقصيدة المدح عند النقاد يجب ان تنصب على المدح وتطيل فيه. وكثير من أشعار الكبار تثبت ذلك وان لم تفقد كل الشعراء بهذه الطريقة خاصة من عمد منهم الى التحييد.

ويجلى جلياً أن غرض القصيدة التي أنجزها أبو فرعون هو شكوى الفقر وتعديد جوانب العوز في حياة عائلته.

لا يعرفون الخبز إلا باسمه  
والتمر هبهات فليس عندهم  
وفي قسم الشكوى يمتزج السرد بالوصف :  
زعر الرؤوس قرعت هاماتهم  
من البلا واستك منهم سمعهم  
وجحشهم أجرب منقور القرى

ومثل أعواد الشكاوي كنبهم  
ومنهج أبي فرعون في وصف فقر أطفاله غير منهج الخطبة الذي وصف حال صفاره.

ولئن كان إيقاع القصيدة «الخارجي» تقليدياً فإن رويها المزدوج من الوجهة الصوتية ليس شائعاً. والإيقاع «الداخلي» صادق ظريف يتضمنه خاصة الروي المزدوج في مواضع متفرقة. وقد جعل الرجز كامل القصيدة حفيفة.

التحديد الزمني بارعة إذ أن البرد الشديد سيئذ من معاناة أطفال العرأة.

وفي الثالث حدد الشاعر زمن انطلاقه الى التسول وهو الفجر، وهو يذكره هذا الزمن يلخص مجموعة تجارب في التسول لا تجربة واحدة في وقت بعينه. وقد ارتبط هذا البيت معنوياً بلحقه المكون من صور متراكبة تشير الى التفاف أطفاله حوله والتحامهم به أثناء نومهم وفي لحظة قيامه للحركة والسعي :

وبعضهم ملتصق بصدري

وبعضهم منحجر بحجري  
وفي باقي المقطوعة استرحام وتذلل وشكوى وتامل مر في منزلة الشاعر لخص في شطر خاتم للمقطوعة اقام فيه الشاعر علاقات قولية جديدة أبرته في وضع بشري خاص :

«أنا أبو الفقر وأم الفقر».

وله قصيدة تتكون من ثمانية عشر بيتاً نظمها على الرجز، وجعل بينها الأول مصرعاً، بها توجه الى الحسن بن سهل (14).

ومراحلها الكبرى تتكون من الدعاء بالخير لحى الممدوح باستعمال صورة تقليدية هي المطر، ومن ثلاثة أبيات في مدح الحسن بن سهل والامير العباسي، ومن قسم يبدأ من البيت الثامن وينتهي عند الثامن عشر أي آخر القصيدة، وهو مركز على شكوى حاله وتصوير يؤس أطفاله، والاسترحام.

فالقصيدة من جهة المطلع ومن جهة ما ورد فيها من مدح تكاد توهم انها نظمت في غرض المدح وفق قالب المدح عند بعض الشعراء وخاصة عند النقاد، والتأمل يبين ان مطلعها (15) ليس وقوفا عند مطلع يود له الماء والحياة بل وقوفا عند حي عامر ابدا لمخالفة الزمان لأمله المتنعمين. فالمطلع ليس تقليدياً وان شابه في الظاهر المطالع الشائعة في كثير من الشعر العربي القديم المعروف ولذلك لا نوافق الدكتور حسين عطوان عندما

فيجعلها عصية على التسمية والتحديد .

وقد انعكس ميله الى مخاصمة شعر غيره على قطعة تبدأ فيها ميالا الى الخطاب المباشر مغلبا اياه على وصف دهاليز الفقر . بيد ان الصور على قلتها غير غالبة عن قوله الشعري .

صاغ هذا الشاعر مقطوعة من ثمانية أبيات ( 19 ) على مجزوء الكامل وجعل بيتها الأول مصرعا، ورويه صوت الناء المشبعة كسرا .

وقد مهد لما يجوز أن يعتبر غرضها بأربعة أبيات . وجاء غرضها في ثلاثة أبيات، وختمها بيت واحد هو نوع من الحكمة أو هو حكمة الفقير الجائع .

وفي المقطوعة يكون البيت الأول والثاني وحدة قولية ومعنوية فيهما بين تجنبه الحسان وسعيه الى الانصال بأخريات سيذكرهن بعد ذلك، حالفن أهل النعمة .

ويصغر البيت أيضا شعر الغزل وللنسب في مقدمة تصائد عذراء من السراء، واتباعا لسلك لا يقوم على طلب البساء والتقرب منه . والخطاب في البيتين لا يخلو من الصورة الطريفة المتأنيبة من جعل الرغبة في هيئة جوار نعمت بهن عيون أهل الثراء طوال الحياة .

وايقاعهما متنوع الاصوات ينتظمه تكرار بعض الاصوات مثل الصاد واللام والميم والنون . والملفوظ فيهما يمتزج من معجم الغزل الرقيق لكن على نحو معكوس يقوم على توظيف بعض معاني الغزل وصوره توظيفا مضادا للعزل الشائع .

ويرد البيت الثالث في صيغة الامر مفتتحه . وقد توجه به البيت الشاعر الى المخاطب المفرد لينهاه عن الاحتفال بالطلل والوقوف عليه . وفيه ربط الشاعر بين وصف الطلل والجهل ليقنع المخاطب او لينفره من تلك السنة :

فدع الطلول لحامل

بيكي الديار الخاليات

فمن الواضح أن هذا البيت يدين المقدمة الطللية في

ان أبا فرعون الساسي وصاف بارع وخطابه المباشر قليل وقصائده قصيرة يلج موضوعها من غير مقدمات (في معظم الأحيان)، وايقاعها متنوع يسير تساييره أقوال واضحة المعاني غالبا . فهو رسام الفقر والشعراء المتسولين . ولئن كانت رؤيته متشائمة فهي تبدو مستسلمة مؤمنة بالغبب وأثره في معيشتة وفي عيش الناس . و«فحشه» ليس الا سخيفة من نفسه ومن المجتمع ومن الحياة . ( 17 ) .

== أبو المخفف عاذر بن شاکر ( 18 ) :

يبلغ أشعاره خمسة وعشرين بيتا وهي قطع مختلفة الطول .

فمن ابنية أشعاره وصورها :

- المقطوعة وتتكون من ثمانية أبيات، وبيتها الأول مصرع .

- المقطوعة وتتكون من سبعة أبيات أولها مصرع .

- الرباعية وتشتمل على أربعة أشطر ثالثها يستقبل برزخ خاص .

وقد نظم أبو المخفف على مجزوء الكامل والمجتث والمضارع . والایقاع المفضل لديه هو مجزوء الكامل . وعلى غرار سابته قد يصعب نسبة شعره الى غرض محدد من أغراض الشعر العربي المألوفة لدى بعض الشعراء الذين راج شعرهم، ولدى النقاد القدامى . فشعره يستمد مادته من الفقر، وهو اذ ينطلق من الفقر يعالجه من وجوه متعددة سألها به مسالك نابعة من ذاته فيمتزج معنى الفقر بمعان أخرى أثناء بناء القطعة الشعرية .

ويمكن أن يعد شعره مدحا الا انه مدح للخير وتمجيد له دون سواء . ويرد تغني الشاعر هذا في وجوه متعددة متفاعلا مع بعض المعاني الأخرى . ويتصل مدحه الخبز برفض الوقوف على الطلل والمدح (المعروف) والغزل والتغني بالخمرة مما يؤثر في ابنية مقطوعاته وأنواعها

تقدم. وهو يعرض ببعض الشعراء أو يحاكمهم محاكاة ساخرة.

فالإشارة إلى أبي نواس واضحة في قول أبي المخنف «يجل عن الصفات» و«يغلط في الصلاة». فخمرة أبي نواس لا توصف وتفقد ذاتها ملكة الإدراك وتبعده عن الدين، وخبرة أبي المخنف كذلك. فالصور والتعابير تكاد تكون عينها عند أبي نواس وعند أبي المخنف لكن الموصوف مختلف لاختلاف وضع الأول المعيشي والثاني.

وليس مستغرباً أن أبا المخنف «يلعب» زعيم الغزل عمر بن أبي ربيعة في قوله:  
أوائس يسلمن الحلیم مؤاده

يا طول ما شوق ويا حسن مجتلى  
فلجمال الخبز تأثير جمال الجميلات وأثر الخمر  
و«يخون» فيه جمال آخر نوراني لأنها بياض يضع  
من بين مسرة  
وكأما نفس اربعـ

ف نجوم ليل طالعات  
فالرغيف هو ما ينير ظلام حياة الشاعر، لذلك يختم  
مقطوعته بحكمة فيها ذم للبلبل بالرغيف وتمجيد  
للجود به للمحتاجين إليه.

لقد تضمنت هذه المقطوعة أصداً من التعابير والصور  
والمعاني الواردة في شعر الغزل العربي وفي شعر الخمرة  
منذ الجاهلية إلى أبي نواس. وقد وردت هذه الأصداً  
في سياق جديد يجعل تغني الشاعر بالخبز مبتكراً أو  
كالمبتكر. فالشاعر حرف بعض المألوف في أغراض  
أخرى عن وجهها الأصلي ومزجه بجديده النابع من ذاته  
ورؤيته وحياته فأنجز قولاً شعرياً طريفاً.

إن الخبز هو محبوبه الأول والآخر فتمتد ينطلق وإليه  
يعود، ووفاءه له دائم، لذلك يجوز اعتبار أشعاره أنشودة  
واحدة تتغير قليلاً أو كثيراً من موضع إلى موضع.

ففي مقطوعة أخرى نظمها على المجتث يهني ساخراً -

الشعر على أيامه خاصة، رابطاً بين القول في الطلل  
والحرمان من العلم بحقائق الأمور إذ الطلل الحق صار  
فيما لا يعتبر عند الناس طلاً، وفي وجوه جديدة من  
الحياة يظن أنها عمران أو أنها امتلاء. لقد صار الطلل  
بمعناه العميق في المدينة وفي حياة طوائف هامة من  
سكانها محرومة من أبسط وسائل العيش. فكلن أذان أبو  
نواس الوقوف على الطلل فإن سحق أبي المخنف على  
المقدمة الطلمية محكوم بدوافع خاصة غير التي قد  
تكون وجهت أبا نواس ذلك إن النواصي دعا إلى إسقاط  
الطلل من أجل التغني بالحياة الجديدة التي وفرتها  
الحضارة في زمنه، أما أبو المخنف فإدانتته للطلل راجعة  
إلى اعتقاد في أن واقعه الصعب أجدر بالقول الشعري  
وبمقدمته.

ويأتي البيت الرابع في صيغة الأمر نهياً عن المديح  
وهجاء للمداحين واتهاماً لهم بانعدام الإحزلة وقلة  
الكرامة.

فالمدح حسب الشاعر مهانة وتبعية وجن. فالبحت  
مزيج من نظرة خاصة إلى غرض المديح والهجاء المستند  
إلى سلم القيم العربية الإسلامية (النظرية على الأقل).  
ثم تتخلص المقطوعة إلى موضوعها الأساس أو مدحها  
الجديد وهو تمجيد الخبز. وقد خصت المقطوعة  
الرغيف بثلاثة أبيات مترابطة فنياً، كل منها يلح على  
جانب هام من هذا الممدوح أو من هذا المتغزل به وهو  
الرغيف.

وفي هذا المدح أو الغزل (فالتفريق هنا صعب) إشادة  
بجمال الخبز الذي يزينه حب الرشاد، وهو لبهاة الباهر  
يصبح فوق الوصف فلا يحسك به القول حتى لكانه  
(الخبز) كائن خفي مقدس «يجل عن الصفات». وبهاء  
الرغيف لفرادته أثر السحر في الناظر إليه إذ كان ممن له  
عقل فإنه يفقده صوابه ويلهيه عن واجباته الدينية فـ  
«يغلط في الصلاة».

ولا يخفى اطلاع الشاعر على الشعر العربي من خلال ما

وهو لا يكتفي بالرفض إذ اقترح بديلا لأغراض الشعر العربي نابعا من نوع حياته ورؤيته الذاتية المتعاطلة معها، ومحور هذا البديل جعل أمور المعاش موضوعا وحيدا للشعر يلهمه جماليته. فيكون الشعر تغنيا بالرغيف عن طريق القول، ويكون الرغيف شعر الحياة، وبهذا الرأي يقصر أبو المخفف الشعر على ضرب من الوظيفة الاجتماعية. ومع ذلك فهذه الوظيفة الاجتماعية لا يتوصل إليها بالكلام العادي الخالي من لمسة الفن.

وقد ظل شعر أبي المخفف يحاور جمالية الشعر العربي ويستلهمها ويشاكسها معا (إذ لا يمكن في رأينا للشعر وهو فن أن يعادي شعرا آخر معاداة مطلقة حتى وإن تظاهر بذلك) فرؤية أبي المخفف للشعر جعلت بعض قطعه كأنها تحاكي القصيدة العربية الشائعة، في التقديم والغرض، ولكنها تعمل بالمحاكاة على هدم القصيدة العربية. ففي هذا النطاق تلحظ تعابير وصور ومعاني يفرقها عن الشعراء (الذين أذان شعرهم ضمنا) المعروفين وقد أوردنا أو أورد أصداءها للتلاعب بها ودحضها وبذلك يكون استمداد غيره بعض التعابير والصور والمعاني ووظيفتها توليفة جديدة في مدحه الجديد وفي إبراز رؤيته الخاصة للشعر ولواقعه ولمجتمعه وعلاقته وفكره. ولكن ما ذكره على سبيل الدحض صار، مع ذلك، مكونا داخليا من مكونات شعره يهيه وجهه.

ولئن كان أبو المخفف من زمرة سابقه أبي فرعون الساسي فإنه يختلف عنه من وجوه جمالية ومضمونية، فلم يصف مظاهر الفقر وحال مسكنه ولم يقل في «القمح» وخالف سابقه في التعابير ونوع الصور بحسب طبيعة الموضوع الذي ركز عليه.

فأبو المخفف هو راض الشعر العربي الشائع وهو مداح الحيز والمنظر للشعر في الرغيف، الملامس لكبرى

عن وصف الطلول ومدح من «أكثرنا في العقار» وينهى عن التفرل بالجواري ويدعو إلى «وصف» خبز «حكته شمس النهار» له «صورة البدر» الذي كملت استدارته: فليس يحسن إلا

في وصفه اشعاري

وذاك أني قديما

خلعت فيه عذارى

وغيره إنما كان يصف وجوه الحسان بالبدر الذي صار قمرا. ولعل أبا المخفف يلمح أيضا إلى عمر بن أبي ربيعة القائل:

وقديما كان عهدي

وفتوني بالنساء

ويمكن الظفر بشعر آخر لأبي المخفف يعرض فيه أبي نواس، ففي مقطوعة نظمها على مجزوء الكامل قال:

دع عنك لومي يا عدول

فلست أفهم ما يقول

إن الرغيف محبوب

في الناس مطلبه جميل

ومن ألوان شعره الدالة على الاتجاه بالشعر إلى ما هو يومي معيش ذكره لدفتره الذي سجل فيه أسماء الأغنياء الذين يتصل بهم كل شهر ليتسلم منهم «فلوسا» على حد قوله.

إن شعر أبي المخفف يتصمم رؤية واضحة للشعر وموقفا فكريا جليا فرؤية هذا الشاعر تحالف شعر كثير من الكبار المشهورين وترفض أهم أغراض الشعر العربي الشائعة: المديح، الغزل، وصف الخمرة. وفي رؤيته نقد لبنية القصيد العربي القائم على المقدمة الطللية أو الغرلية.

ويمكن أن يعد رفض الشاعر للقصيدة العربية خاصة المدحية ميذا لفكر الذي أسس هذه القصيدة وللمجمل العلاقات الاجتماعية المتصلة بتلك القصيدة وبذلك الفكر (20).

القضايا الجمالية والاجتماعية.

### (3) الأحنف العكبري (21)

يبلغ شعره ثلاثة وستين بيتاً موزعة على مقطوعات ذات أحجام متباينة، وله قصيدتان :

فمن صور أشعاره وأشكالها :

- الرباعية التي تتكون من أربعة أشطر وفيها يرد الروي حرفاً موحداً في الشطر الأول والثالث لكن حركة الروي في الشطر الأول تختلف عن حركة الروي في الشطر الثالث، كما يرد فيها الروي موحد الحرف والحركة في الشطر الثاني والرابع. وللرباعية في شعره وجوه أخرى من ناحية الروي.

- المقطوعة المتكونة من أربعة أبيات غير الملزمة بالتصريح في البيت الأول وفيها يرد الروي صوتاً واحداً في صدرَي البيتين الثالث والرابع (22)

- المقطوعة المتكونة من ستة أبيات البسيطة البسيطة الأولى والرابع.

- القصيدة التي تبلغ عشرة أبيات.

وشعره يغلب عليه القصر ومقطوعاته متغيرة الأبنية والصور مع قصرها.

وقد نظم على البحور التالية :

الخفيف، البسيط، الوافر، الهزج، مجزوء الرمل ومجزوء الكامل. فهو ليس متخصصاً على نحو جلي في واحد منها وإن كان أميل إلى الخفيف والبسيط.

وقد قال عنه الزركلي : « كثير من شعره في وصف القلة والذلة يفتن في معانيهما وبفاخر بهما ذوي المال والجاه » (23).

فالفرق هو مادة شعره وروحه لسريانه في كل قوله. لكن هذا « التفتن » في « معاني » الفقر هو ما يحير الباحث في شعره، الرأغب في تصنيعه وإدراجه ضمن مالوف الشعر العربي.

فإذا كان الفقر ملهمه فإنه قد نحأ في طرقه شعرياً مناحي خاصة به متشعبة. والأقرب إلى الصواب أن العوز منطلق

قدح في قول الأحنف شرارة معان أخرى كثيرة. فقد عرّج الشاعر وهو يتناول الفقر على جوانب أخرى من حياته ناتجة عن الفقر أو مبررة بظاهرة الفقر. والهام في هذا الباب أن الشاعر لا يصف وجوه الفقر أو الجوانب الحسي الملموس من الفقر بل يتطرق من الفقر باعتباره فكرة أو واقعاً ثم يغوص في تأمل العوز وأسبابه ونتائجه فيربطه بما يترتب عليه في حياته مبرر تسوله واحتياله. والفقر يفتح له باب التفكير في الدنيا وحفظ الناس فيها والعلاقات البشرية.

ورغم قصر قصائده وقصعه فقد يتداخل في القطعة الواحدة أكثر من غرض أو معنى أو موضوع. فقد ترد شكري الحال ممتزجة بالهجاء، وقد يرد التذمر من الدهر محاطاً بالهجاء والتأمل في العلاقات البشرية. وقد ينشئ الشاعر المقطوعة قائمة على الحوار ومجادلة متخيل في الرأي وفي شعره يلاحظ ميل قوي إلى الجدل والتأمل والتفكير في فهم أسرار الأشياء والواقع الاجتماعي. وهو يكشف عن براعة في صوغ الأفكار والمفاهيم صياغة شعرية ولعل الميل إلى التجريد من ثمار الثقافة الفلسفية الشائعة في القرن الرابع الهجري. نظم العكبري على البسيط مقموعة تتكون من أربعة أبيات وجعل موضوعها في تشتت رزقه في الأرجاء المتباعدة :

جاء البيت الأول جملة فعلية بخبر فيها الباث عن تفرق الله لرزق الشاعر وعسر نيله إياه بسبب تشتته. ولئن كان خالياً من التصريح بالنعمة على الله فإنه يتضمن بذور عدم الرضى على الخالق الذي لم يراف به. فالبيت تلخيص لحياة الشاعر ورؤية للحفظ وكيفية توزيعها في الدنيا. وهذه الرؤية تتصل بنفس غيبي.

والألفاظ في البيت اقتضتها الحاجة إلى التعبير عن المعنى ولذلك لا يلحظ فيها قصد إلى أحداث نغمة خاصة إلا أن تكرر صوت الراء ثلاث مرات يجعل نغمة بعينها تنساب على مواضع متعددة من « جسم » البيت :

في رزقه يدل على معرفة الشاعر ببعض جوانب علم الكلام وفكر المعتزلة :

لي رزق يقول بالوقف في الر

أي ورجل تقول بالاعتزال

وله رباعية على البسيط يتخذ فيها الحلم أطارا لوصف الدنيا باستعمال بعض التعبيرات والصور الغزلية. وفيها يسترجع وصف الدنيا بهجاء الأثرىء بالبخل والاستحواذ على متاع الدنيا :

رأيت في النوم دنيانا مزحرفة

مثل العروس تراءت في المقاصير

فقلت جودي، فقلت لي على عجل

إذا تحضنت من أيدي الحنازير

وقد قال رباعية على البسيط صور فيها تشرده ووحده وقارن حاله هذه بحال بعض الحشرات منتهيا إلى تقرير تقوم هذه الحشرات عليه في التمتع بمسكن وإلف واسع.

وفي هذه الرباعية تنوع الإيقاع وانتظم بالتزام صوت واحد روي لكل شطر مع بعض التنوع في حركة ذلك الروي

العنكبوت بنت بيتا على وهن

تأوي إليه ومالي مثله وطن

والخنفاء لها من جنسها سكن

وليس لي مثله إلف ولا سكن

ويتضح من هذه الرباعية حنين الشاعر إلى الاستقرار المادي والنفسي.

وللشاعر مقطوعة على مجزوء الرمل تتكون من خمسة أبيات موضوعها قائم على الفحش والتلميح إلى ظاهرة اللواط وفيها تعرض بسعيد بن جبير وبعض ما ورد في القرآن متصلا بناقصة صالح وعقرها. ويبدو «فحشه» متجها إلى الواقع وتصويره ومثل ذلك واضح في مقطوعة تصور زيارة الشاعر إلى الماخور وسكره فيه وتعرضه إلى الضرب :

«رزقي». «يدرك»، «التفاريق»

وارتبط البيت الثاني بسابقه مينا فشل الشاعر في الاستفادة من الفلسفة والشعر، فرغم اتقانه لهما فإنه لم يتمكن بهما من تحصيل معاشه لذلك لجأ إلى الألعاب والحيل لينال ما به يقتات فالبيت ملخص لخبية الشاعر باعتباره مثقفا، دال على انحطاط مكانة الثقافة زمن الشاعر. فالباث يحتج ضمنا على المهانة التي لحقت بالمشقف أو الفيلسوف والشاعر. وفي القرن الرابع الهجري جاع الفيلسوف أبو سليمان المنطقي والأديب أبو حيان التوحيدي...

ولبت مكتسبا رزقا بفلسفة

ولا بشعر ولكن بالمخاريق

ويبدو أن تكرر صوت السين المهموس يمكن البيت من بعض الأسجاسم الإيقاعي. وصوت النون الخيشومي المعاد خمس مرات (مكتسب، رزقي، فلسفة، بشتن، وبشعر، لكن) قد يحدث نغمة شبيهة بالانزياح وبذلك يلتحق اثنين الأصوات باثنين المعاني ثم أن الأسجاسم الصوتي مائل في آخر البيت الأول (التفاريق) وآخر البيت الثاني (المخاريق) أما الثالث فوضوح - بخطاب اسمي - شيوع أمر احتيال الشاعر بين الناس و«رواج» الشاعر في القرى. فالاحتيال أصبح قيمة يتباهى بها الشاعر. وهذا يسيء بأن سلم القيم في عصر الشاعر قد تغير. وموضوع الخداع من أجل الرزق شائع في مقامات بديع الزمان الهمداني

وقال مقطوعة على الخفيف، تتكون من ثلاثة أبيات، وقد ورد بيتها الأول مصرعا. وموضوعها مزيج من وصف فقر الشاعر وذله. واللائق للنظر فيها برور معنى الغربة والاحساس القوي بها.

عشت في ذلة، وقلة مال

واغتراب في معشر أنذال

والبيت يتضمن الهجاء أيضا. وقد ختمها الشاعر برأي

وهربنا من أذى الصنع

كمثل العمي والعور

وقد قال الشاعر قصيدة على مجزوء الرمل تتكون من ستة عشر بيتاً زعمتها زهدية وعظمية تذكر بزهديات أبي العتاهية. بيد أن الزهد عند الأحنف ليس متصلاً بفكرة الموت وما بعده بل هو زهد اضطراري راجع إلى الفقر والذل وفساد أخلاق الناس وجهلهم وغياب الصديق. والقصيدة تلخص وضعه المعيشي وتجاريه وتاملاته في الناس الدالة على تشاؤمه :

أف من معرفة النا

س على كل سبيل

وقد استهل الزهدية بقوله :

من أراد الملك والرا

حة من هم بطويل

فنيكن فرداً من النا

س ويرضى بالقليل

وقد فخر في قصيدة على الهزج تتكون من عشرة أبيات بالانتساب إلى « بني ساسان » إخوانه في التسول وذكر توزيعهم على الأقاليم وبين له منهج التسول السلمي المكشوف بالحيل.

قطعا ذلك النهج

بلا سيف ولا غمد

فالأحنف العكبري ينطلق من الفقر موسعاً خياله الشعري ليلاصق كبرى القضايا فيتأمل في الأسباب والعلل والوسائل والنتائج ويفحص أحواله وأحوال معاصريه وينقد الحيف ساخطاً على لزوم البشر وغياب القيم الأصيلة مازجاً التأمل بالاستهزاء متوجعاً من الوحدة والغربة. فهو « فيلسوف » الشعراء الحائثين.

إن شعر المكدين الذي حاولنا تحليل جوانب منه يكون لونا واحداً يشمل فروعا متعددة ثريه. فالفقر مادته يتخذها شعراء الكدية ليعبر كل منهم عنها بقول شعري خاص لا يعدم بعض الشبه مع غيره. فالموحد بينهم

نظمهم قطعاً قصيرة متنوعة الأحجام تخلو من المقدمات، واختيارهم المحور القصيرة الخفيفة، وجعلهم معظم قطعهم أو قصائدهم تخضع لموضوع واحد من أول بيت إلى آخر بيت، واستعمالهم الكلام السهل واضح المعنى والالتزام بالفصحى.

والمفروق بينهم ميل هذا الشاعر أو ذاك إلى أوزان دون غيرها، والإيقاع الداخلي، ونمط التعبير وتوليف المفردات وأشكال الصور الفنية المختارة، ومدى الميل إلى الخطاطب المباشر واعتماد الصور أو الخيال، ونوع التفاعل الوجداني مع تجربة الفقر وما يوحيه الفقر إلى هذا الشاعر أو ذاك من مواضيع ومعان ترتبط بالعوز.

وفي باب المعاني يجمع بينهم الأقرار بالفقر أو التسليم بوجوده في حياتهم، والشكوى منه والسعي إلى تجاوزه سعيًا فاشلاً

وما أحسن بين بعض منهم فحسب، على نحو جلي، التسلط على المجتمع ونقد عيوبه وتقرير غياب القيم فيه والتسليم للأمر الواقع والتفسير الغيبي لظاهرة الفقر والشعور بالانتماء إلى الأخوان في التسول، وكذلك معنى « الفحش ».

فأبو فرعون الساسي نظم القطع مختلفة الأحجام والأبنية وتميز في الزجل والإيقاع الداخلي.

ومهما كان هذا الشعر برواقه الثلاثة - لصيقاً بالواقع فإنه قائم على مقدار هام من الخيال الفني. فالعقر مادته الأساس ومنها يتقنن في توليد المعاني. وقد اقتضى هذا المضمون وما نشأ منه وما اتصل به من معان بنية واضحة هي القصيدة القصيرة الخالية من المقدمات المنصبة على غرض واحد أو جزء منه به تحيط إحاطة عامة أو مفصلة قليلاً، وفي هذا الشعر تتحقق الوحدة الفنية عالماً.

ونغمية هذا الشعر الخارجية هي المتولدة من الأوزان الخفيفة التي تعضدها الأنغام الداخلية المتنوعة فتزبد هذا الشعر خفة وانسجاماً وعى.

فالشعر باعتباره فنا يعسر تصور انطباقه على بعضه انطباقا تاما، فمعهما وجد الفقر في الواقع بين الشعراء المتسولين فكل منهم كان يعيش فقره على نحو ذاتي. وتزداد هذه الذاتية اتساعا عند التعبير الشعري عن ظاهرة الفقر. بل ان التنوع قائم داخل اشعار الشاعر الواحد.

وشعر المكدين في جملته على هامش الشعر العربي الذي شاع وكرسه اللغويون والنقاد ومؤرخو الادب والفقهاء والحكام والذوق العام. ويعزى نعتة بالهامشي الى خصائصه الجمالية ومحتواه والى ضياع كثير منه وعدم شيوعه وقلة اعتناء الباحثين به.

ولقد كان شعر المكدين حضريا وابنا «غير شرعي» للمدينة العربية الاسلامية في القرن الثاني (وربما بدايات الثالث) والرابع الهجريين فله قرابة لا تغنى بشعر الفصحى المأهول بالجاهلية الى أيام الدولة العباسية مصحوبا وشكلا فنيا

فشعر الصعاليك مادته الاولى الفقر والجوع. والشاعر المصلوك يصف فقره ويبرز انفته ونغوره من الغنى المرتبط بالذل. أما الشاعر المتسول الحضري فهو يصف فقره أو يعلنه ويقر بذلك غالبا، وتسوله برهان دلتة بقطع النظر عن نغمته على المجتمع ان وجدت.

وكان شعر الصعلكة بجميع ألوانه وفي مختلف أطواره التاريخية قطعا قصيرة في معظم الاحيان، خالية من المقدمات ووصف الرحلة لذلك كانت اشعارهم «متلاحمة ومتناسكة» تمثل فيها الوحدة الموضوعية بأجلى صورها» (24).

وبنية شعر المتسولين وشعر الصعاليك (بالإضافة الى اشعار أخرى لفحول ولغير فحول شائعة أو غير شائعة) نتيت من ناحية الدخول في الموضوع دون مقدمات والانصباب على عرض واحد أساس أن ما يدعى لدى بعض النقاد بنية ثلاثية للقصيد العربية يحتاج الى مزيد تثبت. فليس مقتنا كل الاقتناع قول «اندري

حفلة هذا الشعر راجعة الى قصر القطع والمقاصد ونوع الايقاع. ويزيد من هذه الخفة يسر اللغة ووفرة الصور المحسوسة وشيوع التعابير الطريفة في حال الميل الى الخطاب الذهني، ولعل هذه الخفة كانت ناتجة عن رغبة الشعراء المتسولين في الافادة من شعرهم. وليس مستغربا أن نقتصر أنهم كانوا يستعملون هذه المقطوعات والابيات القليلة المتفرقة كقصائد قصيرة يسيرة على السمع في التسول. فمن الممكن أنهم كانوا ينشدون شعرهم عند التسول للتأثير في السامعين.

ويستنتج مما سبق أن وضعهم الاجتماعي حدد لهم الموضوع الأساس لشعرهم وهو الفقر، وكذلك وسائله الفنية. وإذا كان الشعر يمكن أن يستلهم موضوعه من الواقع أو من حياة المتسول فإن القرابة الجمالية بين شعر المتسولين وغير المتسولين تجعلنا ننتهي في أن تكون جمالية شعر المكدين متأينة من صفة هذا الشعر المباشرة بالواقع ومن وظيفته الاجتماعية وفائدته. فلا بد للجمالية المحضة ان تتأثر بعوامل فنية عبر اجتماعية توجد في شعر أنتجه غير المتسولين. ولعل الأقرب الى الصواب هو تفاعل العوامل الخارجية (الاجتماعية) والفنية في تحديد جمالية شعر المكدين.

ولشعر المتسولين بالنظر اليه في كليته وتفاعل مضامينه وصيغه الفنية مقومات جمالية ومضمونية واضحة متفاعلة تجعله لونا قائم الذات في الشعر العربي فهو تيار واحد متعدد الفروع أو لون واحد غني بالتفاصيل، فيكون كل شاعر صوتا متميزا داخل التيار العام الموحد للجميع. فلئن كان الفقر مادة الجميع فمعالجته تختلف من شاعر الى آخر بحسب رؤية كل شاعر للفقر ووفق تحريره الخاصة وحسب ثقافته الشعرية أي أن ذاتية الشاعر أو روحه تتحكم في نوع قوله الشعري. فانطلاق الجميع من موضوع الفقر لا يعني أنهم ينشدون حتما شعرا واحدا وان تضمن عناصر متشابهة متعددة،



عمرو بن عبيدة بن حارثة العجلي وكان مخضرمًا، ولحميد بن ثور الهلالي مخمسة أربعة أبيات منها في النسب والشطر الأخير في مدح الرسول وكلها مصرعة بنفس الروي.

ولذي الرمة رجز طويل مطلعُه :

ذُكرت فاهتاج السنام المضمر

وقد يهيج العاحاة التذكر (32)

وكان رؤية بن الحجاج (توفي عام 145 هـ)، من أعراب البصرة راجزًا مشهورًا وله مخمس.

والرجز حسب دائرة المعارف الإسلامية «قد يجتزأ فيه بالتفعيلتين تكرران مرتين» وقد مر بأطوار متعددة أخذ فيها صورًا مختلفة ففي مستهل الدولة العباسية نشأ نوعان جديدان من الرجز بسبب ملئ الناس من الأبيات الرجزية ذات المصراع الواحد «الأول منهما كان بتقنية المكيمة على قافية واحدة والثاني وهو أندر كان يجعل خمسة مصاريع في المقطوعة على قافية واحدة» (33) وبذلك عرفت المقطوعات المكونة من بيتين ومن خمسة أبيات. وتسمى الأولى «المزدوجة» والثانية «المخمسة» ومن أقدم شواهد المزدوجات ما قاله أبو نواس وأبو العتاهية ومن أقدم المخمسات ما نظمه بشار بن برد.

إن الميل إلى الرجز جزء من اتجاه الشعراء إلى الإيقاع الخفيف في نطاق تجديد تقنية الشعر العربي خاصة ومختلف مقوماته الجمالية عامة.

ففي القرن الأول الهجري نظم الشعراء على الأوزان الخفيفة مثل الوافر والخفيف والرمل والمتقارب والهج. فالوليد بن يزيد اختار الأوزان الخفيفة والمقطعات واللغة المألوفة.

ومما شاع في القرن الثاني الهجري مجزوء الكامل ومجزوء الرجز والبسيط والمحلح ومجزوء المنسرح والهج والمضارع والمقتضب والمجثث والخب ومجزوء المقتضب ومجزوء المتقارب.

ميكال : «القصيدة (...) قد تقولب شيئًا فشيئًا في هذا التطور ثلاثي العناصر الذي سرعان ما سيجعل منه أصحاب النظريات نموذجًا» (25).

فلم تكن كل القصائد في مدونة الشعر على قالب ثلاثي، وإنما كان بعض الشعر الذي شاع واستحسنه النقاد يتبع هذا القالب الثلاثي (26).

ويتصل شعر التسول من جهة النظم على البحور الخفيفة مثل الرجز بشعر الصعاليك وغيرهم أيضًا. ويقربه من شعر الصعلكة تركيزه على القصائد القصيرة المتنوعة التي منها الرباعيات والمخمسات وكذلك قصده إلى الموضوع دون مقدمات طويلة أو غير طويلة ذلك أن القطع القصيرة لا تحتمل التفاتًا إلى التقديم. ويلامس شعر التسول من ناحية قصر القصائد شعرا كثيرا من الجاهلية إلى أيام الدولة العباسية ... (27).

وقد نظم بعض شعراء الجاهلية الرجز الرجز. وكان نساء مخالفين الرسول يقتلن الرجز ويضربن الأنوف في المعارك ليث الحماسة في نفوس رجالهن مثلما فعلن يوم أحد :

نحن بنات طارق، نمشي على النمارق، مشي القفا البوارق (28).

والرجز يعني في العربية «الخفق والاضطراب» وبفضل ما فيه من سعة عروضية كان أيسر منا لا من البحور الأخرى (29).

ويبدو أنه بحر «يثير الانفعالات» (30) وفي الجاهلية استعمله الشعراء لتأدية أغراض الفخر والهجاء والثناء والمدح والحكمة والعيد.

وبعد ذلك اتسع مجال الرجز ليمتصع القصص والوصف وخاصة التعليم لأن إيقاعه يساعد على حفظ المعلومات وقد «لقي في العصر الأموي عناية خاصة عند كثير من الشعراء فأخذوا يذهبون به مذهب القصائد» (31).

وأول من اتجه بالرجز إلى القصيد فاطاله الأغلب ابن

نواس... والمتنبّي لاحقاً. ولقد رفض بعض الشعراء المتسولين الوقوف على الطلل ولكن الدعوة إلى رفض الوقوف على الطلل قديمة. ففي زمن بني أمية دعا عبد الله بن أبي أمية إلى نبذ الطلل. ولذلك يحتاج ما يشاع عن سبق أبي نواس إلى رفض الطلل إلى التعديل. ومنذ الجاهلية قال الشعراء قصائد خالية من الطلل ومن التقديم عامة.

ويتصل شعر المتسولين لما فيه من تركيز على الفقر وغلاء المعيشة ببعض ما ورد في شعر أبي العتاهية:

من مبلغ عني الامام

نصائحاً متوالية

إنّي أرى الاسمار

أسعار الرعية غالية

بيد أن أبا العتاهية شكّا الفقر إلى الخليفة ناطقاً بلسان العامة والمتسولين الشعراء نطقوا عن فرديتهم ومثابرتهم الخاصة في الغالب.

ويمكن القول أن شكوى الحاجة مبلوطة ضمناً أو صراحة في الشعر الجاهلي (طرفة...) والإسلامي (الحطيئة...) وما تلاهما لكن الفقر وما يتصل به من معان ونوع التعبير عنه وعن تلك المعاني تجعل شعر المتسولين متميزاً بلونه. وبمشابه «فحش» الشعراء الفقراء شعر المجون وتحدي القيم التي يدعو المحافظون إلى التمسك بها. و«الفحش» قديم في الشعر العربي إذ وجد في شعر امرئ القيس والتأبغة الذبباني وطرفة... وينسب إلى الوليد بن يزيد التهتكت في الإسلام فهو «أول من فتح للشعراء باب الإباحة والتعبير الحر عن مختلف نوازغ نفوسهم وشهواتها» وقد اشدت امر المجون في القرن الثاني الهجري. فأبو دلالة الجون (توفي عام 160 هـ) «يتصيد التعابير الماجنة ويتناول في شعره جميع ألوان التهتك والتخلعة» (38).

وعند التريث يلغى الكلام «الفاحش» أو ما اعتبر

وقد جدد الشاعر رزين العروضي في الوزن فنظم على غير أوزان الخليل متابعة لعبد الله بن هارون «فرزيس أتى فيه (الشعر) بهدائع جمة» (34). ورزين هذا من اصحاب الشاعر دعبيل الخزاعي وقد توفي عام 247 هـ. كما جدد الشاعر سلم الخاسر في الوزن. ومن أهم المجددين في الشعر مطيع بن أبياس (توفي 170 هـ). وما يجدر إبرازه أن شعر الشعراء المتسولين لم يخرج عن الأوزان العربية ولكنه كان يميل إلى بحور خفيفة استعملها غيرهم من أهل التجديد في الشعر العربي خاصة في القرن الثاني الهجري، ومع ذلك فاستعمال الشعراء المكدين للأوزان الخفيفة وما يتصل بالإنقاع عامة كان يحمل بصمات ذاتية فقد نوع بعض الشعراء المتسولين في نظام الروي، والمعلوم أن الضجر بالروي الموحد لوحظ عند غير المكدين فأبو العتاهية تحرر أحياناً من الغافية.

وقد فاضل بعض النقاد بين البحور فديلاً بعضها علواً على الفحولة ورأوا في الخفيفة (أو في بعضها) علامة على ضعف الشاعر فحازم القرطاجني لا يستحسن السريع ولا الرجز «ففيهما كرازة» في رأيه ولم يعجبه الهزج أيضاً وقلل من شأن المجتث والمقتضب واحتقر المضارع «فأما المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة (...) فأما المضارع ففيه كل قبiche ولا يتبخى أن يعد من أوزان العرب» (35). لأن طبع العرب أرقى في تصور حازم من أن ينتج هذا الوزن وقرر أن المضارع «يدنس أوزان العرب».

ويتضح مما سلف أن الشعر العربي تجددت جماليته (كما تطورت مضامينه) تجدداً ذا بال في القرن الثاني الهجري بحسب الأوضاع الطارئة والحاجات الجديدة (36) بيد أن المحافظة على وجوه القديم في الشعر العربي ظلت قائمة في القرن الثاني الهجري (مروان بن أبي حفصة العتابي، يزيد بن ضبة... وظل القديم ماثلاً حتى في شعر كبار المجددين مثل بشار وأبي

والتأمل في شعرهم فحص للزمن التاريخي الذي لم يجد بشيء، وإبراز للشعور بالوحدة والغربة وتاملاتهم تخلو من البحث في « الماوراء » وإن كانوا يؤمنون بالله .

لقد أسس شعر المكدين جمالية الفقر الحضري في الشعر العربي . فظاهرة الفقر الحضري لون حديث في الحياة العربية اقتضت جزئيا جمالية جديدة ملائمة نازت دون شك بفن الشعر، ما صور منه الفقر وما لم يعن به متجها الى مواضيع أخرى . ومعنى ذلك ان ممارسة الشاعر للتسول وعيشه على هامش المجتمع الفاضل في الحياة وجهاً شعره وجهة خاصة ولكنهما لم ينتجا جمالية منفصلة كل الانفصال عن الشعر الآخر الشائع . . . . . ويسني على ذلك ان جمالية الشعر عامة والمجمل حاجة / توحد بين شعر المتسول وشعر غير المتسول . . . . . ان تلغي أثر حياة التسول في شعر المكدين، إذ ان المعاني ( مجردة ) وثيقة الصلة بتجارب الشعراء في الحياة .

فكان الشعر أكبر من الوضع الاجتماعي للشعراء الذين لهم مراتب اجتماعية متباينة ولكنه لا يطمس ذاتية الشعراء ذلك أن جوانبه الجمالية المحضة يمكنها أن تعبر عن تجارب مختلفة .

ورغم اندراج شعر المكدين في مجرى الشعر العربي عامة، من وجوه وفي حركة التجديد خاصة في زمنه، يظل بالنظر اليه في كليته وفي تفاعل طرائقه الفنية مع معانيه وفي رؤيته النابعة من ذلك التفاعل، لونا طريفا مستقلا مهجته فقر مادي وغنى جمالي اتجه بالقول الشعري الى الواقع ينهل منه ويبدعه معا باعتقاد الخيال لأن استلهامه الواقع لا يعني أنه ينقله نقلا تاما .

كذلك، عند بعض الصحابة مثل ابن عباس . . .

وهو في مؤلفات بعض الكتاب مثل الجاحظ والتوحيدى وابن حزم . . . فلعل النظرة الى ما يعد اليوم فحشا كانت مرنة متسامحة . . .

وللهجاء في شعر المتسولين أواصر صلة بشعر المحددين خاصة . فالذم فيه هو تعبير باليخل الذي يمتنع الأغنياء من اعانة الشاعر الفقير وهو كذلك مؤاخذا للاصدقاء والأقارب على غدرهم . والفخر لديهم قائم على الخصال الفردية مثل الذكاء او الشعور بالانتساب الى فئة المتسولين .

ولعل غياب بعض المعاني الشائعة عن شعرهم يدل ايضا على منحى شعر التسول من جهة القيم ففي شعرهم تنعدم تقريبا المغامرات الطولية الغنائية المنتهية . وليس في شعرهم ذم بوضاعة السلاب والهياط المجدد والجبن، وعدم التقيد بتعاليم الدين والاخلاق المحافظة . كما يخلو من الانتحار بالأصل العائلي والقبلي .

فبعض آرائهم الاخلاقية عامة شائعة لدى غيرهم لكنها ترد في شعرهم في سياق خاص .

وفن الوصف لديهم مركز على الفقر لذلك خلا شعرهم من وصف الطبيعة والرياض والمياه والسحاب والعرس . . .

وتبدو رؤية الشعراء المتسولين للمجتمع والحياة ذات لون خاص رغم صلتها من نواح بالرؤية العامة للمجتمع والحياة في شعر الآخرين لارتباط رؤية المتسولين بتجربة الفقر والقول الجمالي المعبر عنها . ويمكن ان تعد اشعارهم عامة احتجا قويا على منزلتهم وتوقا الى مجتمع عادل .



## المواشي:

- (1) الجاحظ: الحيوان - تحقيق عبد السلام محمد هارون - دار إحياء التراث العربي - الجزء الثاني - بيروت (د. ت) ص 103
- (2) من السكندريين من أثرى بعد إتيان مثل الأديب خالد بن يزيد مولى بني المهلب الذي يعرف بمحاولة العكدي: انظر - معجم الأدباء لياقوت، المجلد السادس، الجزء الحادي عشر - ط 3 - دار الفكر (د. م) 1980.
- (3) عبارة المطولات متعددة لأنها مصطلحات الكندية السرية ونظام حياة الشجعانين
- (4) الشعر الجعديين الشعر العباسي (جمع وسعيل) نشطه الأوس دار الحليل لنشيطه - دمشق 1986. ص 123
- (5) مما يعقد البحث عن الشعراء المتوسلين في المصادر والمراجع اضطراب أسماء وألقاب بعضهم أو كثرتها
- (6) من شعره الذي يشير إلى ما ذكرت .
- ولقد قلت حين أصحوني البرد  
كنا نحجو للكلاب لعالة  
في بيت من القضاة قفر  
ليس فيه إلا لوى والسحالة

ما جمع الناس لنديهم اتنع في البيت من الخير

- (7) ولقد ألفت حتى حل آكلي لعمالي
- (8) يبدو أن اسمه هو شبيب وهو إعرابي تميمي من بني عدي الزباني وفي اسمه وأصقه اختلاف، كان لقبه سفيان البصرة بسبب إلى الناس وهي قرية قريبة من واسط، وأحياناً يكتب اسمه شامي وشامي عشر في العون الثاني النهدي، بسبب إنه ديوان في ثلاثين ورقة
- (9) حارم مفرطاحي مهاج الشعراء وإبراهيم الأديب، غنمته ويحقيق محمد الخبيب بن النوحه - دار العرب الإسلامي - ص 2، بيروت 1981، ص 361 والملاحظ أن حارماً يقبل في موضع آخر بالمعاني الخطيئة في الشعر وفق شروط .

(9) رأيت في النوم يفتي في ربي شيخ أرت

أعني أحمد حشيل

فكتب خبيب ربي فدان ريفك ناسي

فكيف لي بدواء بليس من يحيى

(10) د شوقي صيف شعره وفوايده أشبه من - عبق حكيمة بدمع صاب الأدهم - ص 89 (د. م) ص 89

(11) د الدكتور حسين عسوي شعره، المصنف في عصره من شعره في عصره (د. م) ص 86

(12) د، صبيح السمانى قصوره الشعرية في عصره من شعره في عصره (د. م) ص 19

(13) د الدكتور إبراهيم أبس: موسيقى الشعر - مجلة الأديب - ص 5، ص 1987

(14) د روبر السامور وقد توفي عام 236 هـ

(15) سفيان لحي بالولوى عهدتهم منذ زمان ثم هذا عهدهم

عهدتهم والشيخ فيه غرة ولم يداو العبدان شبيب

(16) د الدكتور حسين عسوي الشعراء الصعاليين في العصر العباسي الأولى طبعة الأولى دار الجيل 1988 (د. م) ص 99.

(17) من أقواله الطريفة في وصف دواهي خلق مسكنه

مزل أوطه الفقير فلو دخل السارق فيه سرقا

وسيجعل صدى صوته يردد

.... وجراي خال .... والذيق خال

(18) اسمه عاذر بن شاكر وأبو المصنف لقبه عاذر ومن السامور وسكن بغداد وبها تسول علي ظهر حمارة.

(19)

جاءت وصل لغانيات وصيغرت عن وصل القواني

صغت بهن عيون من واصلته حتى الممات

فدع الظلول يجعله يهكي الدواب الغاليات

ودع المديح لأمرود وللعادم ولغانيات

واشدح رغباً ربه حرف يجل عن الصفات

يدع التعليم مدلهما حرار يفظ في الصلاة

وأكثما ينش الرغيف نجوم نيل طالعات

سبح الرغيف سفلحة ترك الرغيف من الهيات

(20) مما يدل على الوظيفة الاجتماعية والسياسية لمدحيه من يحيى مبرسكي حين ناك بن عبد الحميد اللاحي في رئيسه لندوين شعره بلطف في القصائد التي

يرجع لشعراء إقامتها .

(21) هو مقبل بن محمد بن عبد الواحد العكبري، أبو الحسن السلف بالأحف بسبب إلى عكبر، وهي مدح من بواحي دحيل غير بعيد عن بغداد، تردد

بين بلد الشرق وعشي بلاط الساحب، له ديوان شعر مفقود، وتاريخ ولادته غير معروف. توفي عام 385 هـ.

(22) دعيها من زمان ليس فيه سوى مشاشات أو مسترهب

وخاسد نعمة وصديق ولت إذا ما غبت دمك في المصيف

فمن أولئك من ود صديق ومن ذي قرية أو من غريب

صحب حذيفة لسكان رفق على مازال دمك من قريب

(23) خبر الدبر الرزائي: الأعلام المجلد الرابع - الجزء الرابع - دار العلم للملايين - بيروت - ط 7 - 1986 ص 243.

- (24) الدكتور حسين عطوان . الشعراء الصعاليك في العصر الأموي مرجع سابق ص 154 .
- (25) أندري ميكال - الأدب العربي (تعريب ديفيد بن وائس وأنشريس) الشركة التونسية لنموذج الرسم 1980، ص 34
- (26) عبد القليل بهذه البنية واضح في شعر تايك شرا : ديوان تايك شرا وأخباره دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1984 .
- وفي بعض شعر أوس بن حجر : ديوان أوس بن حجر، تحقيق محمد يوسف ميم دار صادر - بيروت، 1960
- وفي كثير من شعر الجاهلية وصدر الإسلام والطورون الأموي والعباسي
- (27) دمارؤ القيس بسبب إليه محممة وقد قطع أخرى قصيدة . ديوان امرئ القيس - تحقيق ع. الفاخوري دار الجليل - ط 1، بيروت، 1989، ص. 132،
- ص. 134، ص 135 مثلا.
- ولأوس بن حجر بعض القطع القصيرة ولحميد بن ثور الهلالي (مختصر) - خمسة : أربعة أبيات منها في السبب والشرط الأخير في مدح الرسول، وقد غزلية في أربعة أبيات.
- وكذلك لأبي شيص الخراساني قصص قصيرة ديوان أبي شيص الخراساني وأخباره صمعة عبد الله الجبوري - المكتبة الإسلامية - ط 1، بيروت، 1984، ص 3 - 4، ص. 16، ص. 30، ص. 55 مثلا
- (28) ابن الأثير : الكامل في التاريخ، المجلد II، الجزء II، دار الفكر بيروت 1980، ص. 106
- (29) دائرة المعارف الإسلامية، المجلد العاشر، دار المعرفة بيروت (د-ت)، (بالعربية) ص. 58.
- (30) دائرة المعارف الإسلامية، مرجع سابق، ص 59
- (31) كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي (ترجمة الدكتور عبد الحليم المنجاري) الجزء الأول ط 5، دار المعارف (د-م) ص. 225
- (32) ديوان دي الرمة - حققه وعمل عليه الدكتور عبد القدوس أبو صالح، ج 1 - مؤسسة الأبحاث - بيروت 1982، والرجع المعني من ص. 212 إلى ص. 226
- (33) دائرة المعارف الإسلامية (بالعربية) - مرجع سابق ص 66
- (34) معجم الأدباء ياقوت - المجلد السادس، الجزء الحادي عشر مرجع سابق ص 798
- (35) حارم القرطاجني : متناج البلغاء، مرجع سابق ص 268
- ولما كان كثير من الشعراء الذين نطقوا على السجع - غير العرب عبد موفد حار - عالم على الدفاع عن الأصالة...
- (36) انظر عن تجديد الشعر العربي شكلا ومحتوى في يد - سحر سحر - سحر محمد هبة في إدارة - اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري (المكتبة الإسلامية) ط 1 - دمشق، بيروت، 1981، ص 72
- (37) الدكتور محمد مصغي حدارة - اتجاهات شعر العرب في القرن الثاني الهجري - مرجع سابق ص 15
- (38) دائرة المعارف الإسلامية ط جديدة - المجلد الأول ص 120 (بالعربية)
- ثبت المصادر والمراجع
- أ- المصادر :
- 1 - أحمد الجسبي - شعراء الشعراء في العصر العباسي (جمع وتحقيق) - دار الجليل - الطبعة الأولى - دمشق، 1986 .
- ب- المراجع
- 1 - بالعربية
- Encyclopedie de l'islam - tome I nouvelle edition Leiden, Paris, 1975
- II - بالعربية
- 1 - ابن الأثير : الكامل في التاريخ المجلد II، الجزء II، دار الفكر بيروت 1980
- 2 - الإسلامية (دائرة المعارف) : المجلد العاشر - دار المعرفة بيروت (د-ت)، (بالعربية)
- 3 - أبيس (الدكتور إبراهيم) . موسيقى الشعر - مكتبة الأنجلو المصرية ط 5 القاهرة 1987
- 4 - بركماد (كارن) تاريخ الأدب العربي (معه لي مبريه - دكتور عبد محمدي أنجل) - الجزء الأول دار المعارف - ط 5 (د م)
- 5 - البستاني (د-صبيح) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية - دار الفكر اللبناني، ط 1، 1986
- 6 - الحافظ : الحيوان - تحقيق عبد السلام محمد هارون - الجزء الثاني - دار أحياء التراث العربي بيروت (د-ت).
- 7 - الفركسي خير الدين : الأعلام - المجلد IV، الجزء IV - دار العلم للملايين، ط 7، بيروت 1986
- 8 - ضيف (د شوقي) : الشعر وطوائفه الشعبية على مر العصور - مكتبة الدراسات الأدبية - ط 2، دار المعارف (د-م)، (د-ت).
- 9 - عطوان (دكتور حسن) : الشعراء الصعاليك في العصر الأموي، مكتبة الدراسات الأدبية - دار المعارف - مصر (د-ت)
- 10 - الفركسي خير الدين : الأعلام - المجلد الأول، دار الجليل، طبعة أولى، 1988 (د-م).
- 11 - القرطاجني (د-م) : متناج البلغاء وسراج الأدباء (تقديم وتحقيق) محمد الحبيب ابن إدريس، دار الغرب الإسلامي، ط 2، بيروت 1981
- 12 - ميكال (أندري) : الأدب العربي (تعريب ديفيد بن وائس...)، الشركة التونسية لنموذج الرسم 1980 .
- 13 - هدارو (الدكتور محمد مصغي) : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري - (المكتبة الإسلامية) ط 1 دمشق بيروت 1981 .
- 14 - ياقوت : معجم الأدباء - المجلد السادس، الجزء الحادي عشر دار الفكر ط 3 1980
- III - دواوين شعرية : يذكر التي أحفلنا فيها على صفحات محدثة :
- 1 - امرئ القيس : ديوان امرئ القيس - تحقيق ج. الفاخوري - دار الجليل، ط 1، بيروت، 1989
- 2 - الخراساني (أبو شيص) : ديوان أبي شيص الخراساني وأخباره صمعة عبد الله الجبوري - المكتبة الإسلامية، ط 1، بيروت، 1984
- 3 - دواوينه دي الرمة - حققه وعمل عليه الدكتور عبد القدوس أبو صالح مؤسسة الأبحاث الجزء 1، بيروت، 1982

## المذكر والمؤنث في الغزل بالأندلس

بقلم سليم زيدان \*

كلكم عنكم بالسي حوسي  
دوبكم لس عرج ولا نتم دوسي  
إد حري شي في كنكم تكوسي  
أز حري شي فيكم فاب بيكيكم

أبو بكر بن فرمان الأديوان ص 94 رقم 12

يعتبر هذا الفن بالأندلس إمتدادا للغزل العربي بالشرق سواء في نمطه البدوي العذري أو في نمطه الحضري العمري (1). فالأندلس قد تقلت ثقافة المشرق في شتى روافدها وتمثنتها في إعجاب. لكن المحيط الأندلسي كان جديدا بطبيعته الحصة وترساته الحضارية الضاربة في القدم مما تسرب في حياة الإنسان شبه الحرية الإيبيرية بحكم اختلاف الأجاس الوافدة عليها منذ العهد المسيحي الروماني وما قبله مما لم تستطع المسيحية أو سواها أن تمحوه.

فالثقافة بالأندلس في العهد الإسلامي هي في علاقة بمصدرين مصدر ثقافي عربي مشرقي ومصدر تجريبي محلي لعلّه صار كالطبيعة الثانية لفرط قدمه وتجدره في حياة سكان البلاد الإيبيرية ونوعهم.

والمصدر الثقافي المشرقي قوي عتيق. تدعّمه عقيدة، ويساذه الفتح الإسلامي ويتعلق به العائحو حينما مهمهم إلى موطنهم الأصلي ويتسرب هذا الحنين من العرب إلى غير العرب ممن أعتنق الإسلام وتعلم العربية وآدابها عصر ابتداء حضاري يعوض لهم بالثقافة ما ليس لهم بالنسب. والمصدر التجريبي المحلي بقي كامنا على هامش الثقافة انفتاحة

إن شعر الغزل فن  
يرسم العلاقة بين  
الرجل والمرأة حسب رؤية  
تخضع لنظام القيم  
السائدة في المجتمع.  
وهذه تختلف في الزمان  
والمكان وتخضع لعوامل  
تتصل بالإنسان في أبعاده  
النفسية والثقافية  
والحضارية. ومعنى هذا أنها  
قوام حضارة وسمة ثقافة  
وعلامه عصر. فما هو شأن  
الغزل بالأندلس؟

بما يسمى بالضمير الجماعي لدى الشعوب .  
ومن المعلوم أن الشعر العربي ينزع إلى التماثل بحكم هيمنة النموذج عليه . لكن حضور النموذج لا يمنع من تسرب عناصر تميز مما يتصل بتجربة الفرد أو الضمير الجماعي والثقافات المغذية لهما وهو ما جعل النقاد القدامى يميزون بين «غزل يمانى ودل حجازي» (2) أو بين «دل العراق وظرف الحجاز» (3) فهذه المقابلات ليست مجرد تقسيمات جغرافية وإنما هي تشير إلى خصوصيات تسربت إلى فن الغزل في علاقته بالثيرة الحضارية التي نشأ فيها . ترى كيف كان الغزل بالاندلس مقارنة بما كان عليه بالشرق؟

يطرح هذا السؤال مشروع بحث شامل يتجاوز إطار فصل في مجلة ليتناول جوانب عدة من الموضوع منها:  
- أن يتعرض إلى تاريخ هذا الفن بالشرق وتطوره من العصر الجاهلي إلى عصور الإسلام الأولى على الأقل وانتقاله من طليق يادية نجد والحجاز إلى أطوار ازدهاره في الأندلس .  
- العصر الذهبي للثقافة الإسلامية في الأندلس .  
- العصر الذهبي للثقافة الإسلامية في الأندلس .  
- العصر الذهبي للثقافة الإسلامية في الأندلس .  
إلى الأندلس وكان له بها شأن .

ثم أن ينظر من خلال هذه المدونة في مدى حضور كل من الرجل والمرأة في القصيدة الغزلية البسيطة والمقطعة وفي القسم الغزلي من القصيدة المركبة (3م)، وفي صورة كل منهما في علاقته بالقيم الحضارية والثقافية المكتنمة للتجربة الوجدانية ونوع العلاقة بينهما وما إلى ذلك...

فالموضوع يتسع إلى وجوه مختلفة أقتصر منها في هذا البحث على وجه واحد هو كيف تبدو المرأة في الغزل الأندلسي بالمقارنة مع العزل الشرقي؟ وهل كان لعنصر الأنوثة بالاندلس تأثير في فن الغزل شعرا كان أو موشعا ؟

لم تتساءل البحوث في هذا الموضوع مثلاً عن حظ كل من الرجل والمرأة في استقطاب خيال المبدع، ولا هي تساءلت عن سر كون المرأة في الغزل الشرقي عموماً والبدوي بصفة خاصة محور اهتمام الرجل بيد أن

يمارسونه في حياتهم اليومية ويمهرون عنه بالمشافة لا بالكتابة في لغة عامية تجتمع فيها اللهجات واللغات: الرومسية والبربرية والعربية الفصحى . ولا أدل على هذا الزجل وخرجات الموشح بالعامية . نحن إزاء لقاء بين ثقافتين أو حضارتين : مشرقية لها بصحراء الجزيرة العربية وثقافة البادية صلة رحم، مغربية لها بحصوية المكان وحضارته القديمة وليق الصلة . ترى كيف تم اللقاء بالاندلس بين هاتين الحضارتين والثقافتين في موضوع يقع في صميم الذات الإنسانية وهو العشق والدمعة .

ولابد من التنبيه إلى أننا لا ندرس الموضوع في مستوى التجربة والواقع التاريخي فذلك من مشمولات علم الاجتماع أو علم النفس . وربما كان تحقيقه في الحالة الراهن من قبيل المعال . فمن يستطيع أن يخضع التجربة الوجدانية والعالم النفسي للتحليل المجري وقد طوهم الرمان؟ إنما يعني الموضوع في مستوى تشكله فنا راقيا هو فن الغزل . وليس هو بمعزل عن الواقع ولكنه يتجاوز الواقع . وما يتسرب في الفن من الواقع ويتبلور فيه يمثل جوهر الإنسان الخالد على مدى الدهر .

إن مفهوم الغزل يتضمن معنى العلاقة بين الرجل والمرأة، بين المذكر والمؤنث . وهي علاقة قديمة قدم الإنسان تحمل في طواياها ثقافات الأمم والشعوب وحضاراتها كسائر شؤون الإنسان لذلك يختلف ما يرسم منها في الفن ويألف .

على أن جل البحوث في الموضوع لم تذهب في اتجاه البحث عن خصوصيات ثقافات الشعوب التي انضوت تحت العروبة والإسلام وإنما نزعت نزعة أخلاقية أو تاريخية وصفية وركنت إلى تصنيف هذه العلاقة الضاربة في وعي الإنسان ولا وعيه المتعددة الوجوه إلى صنفين : غزل إباحي وغزل عذري . ولا يخفى ما في هذا التصنيف ككل تصنيف من تعميم يطمس وجوه التميز ويرى الأشياء متماثلة، وإن كانت التجربة الوجدانية لا تخلو من تفرّد ينبع من ذات الفرد ويتصل

المرأة هي الطالبة والراغبة المخاطبة. وهنا دليل كرم الحيرة في العرب وغيرها على الحرم» (7)  
هكذا يأتي النقد إلا أن ينسب هذا النوع من الغزل إلى الأعاجم رغم أنه نشأ بالحجاز في أبرز مركز حضاري عربي إسلامي. لكنه كان تجاوزاً للسنة البدوية وقيمتها. لذلك فرغم إعجاب الناس به عابه النقاد على عمر حماية لتلك القيم. وظل النوع من الغزل عنده معزولاً فيما يلي من العصور بالمشرق إلا في أبيات أو مقطوعات متفرقة من نوع قول جرير:  
طرقتك صالدة القلوب وليس ذا

وقت الزيارة فارجمي سلام  
لكر الدوق العربي كأنما لم يستعصم أن تكون العلاقة  
العزلية على هذا النحو (المرأة راغبة والرجل معرض)  
تتشكل ذلك في أسلوب سردي قصصي ينسب  
لشكيفة بنت الحسين أنها قالت لجرير في هذا البيت:  
«فلا أختلي بها فرحيت بها وأدنت مجلسها وقلت  
لها ما يقالا ليمتلها : أنت عفيف وفيك  
صعف...» (8) وفي رواية أخرى أنها قالت : «ما  
أحسنت ولا أجملت ولا صنعت صنيع الحر الكريم. لا  
ستر الله عليك كما هتكت سترك وسترها. ما أنت  
بكلف ولا شريف حين رددتها.»  
ويبدو جميل بثينة إعراضه عن المرأة الراغبة في الوصل  
قائلاً :

فأجبت عارضة علينا وصلها  
بالجد تخلطه بقول الهازل  
فأجبتها بالرفق بعد تستر  
حب بثينة عن وصالك شاغلي  
إن نموذج المرأة الراغبة لم يكن معدوماً في الخيال  
الشعري العربي ولكنه فيما يبدو كان نادراً ولم يكن  
يمثل النموذج الأمثل :  
ونقرأ لأبي فراس الحمداني :  
ما أس قولهم يوم لقيني  
أزري السنن بصحن خد الفارس  
قالت لهن وأنكرت ما قلته

صوتها لا يكاد يسمع. والعلاقة ثنائية في مستوى التجربة، ولكنها تبدو في القصيدة غير متكافئة. فأحد طرفيها - وهو عنصر المؤنث - لا نكاد ندرک حضوره إلا من عدسة عنصر المذكر وهو ما عبر عنه النقاد القدامى بأن المرأة في الغزل العربي - أي البدوي - تكون مطلوبة لا طالبة.

وتفرد عمر بن أبي ربيعة في القرن الأول للهجرة بمخالفة هذه القاعدة وأظهر المرأة في شعره طالبة ومطلوبة والرجل كذلك، فعابه بعضهم عليه. جاء في كتاب العمدة : «وسمع ابن أبي عتيق قول ابن أبي ربيعة المخزومي» :

بيما نبتعني أبصرسي

دون قيد الميل يعدو بي الأغر

قالت الكبرى أتعرفن الفتى

قالت الوسطى : نعم هذا عمر

قالت الصغرى وقد تيمنتها

قد عرفوا وظل باقي القوم

فقال له ابن أبي عتيق : أنت لم تنسب «هن» وإنما نجيتك بنفسك. وكذلك علق «كثير» على قصته «جوى لعمري من هذا النوع بقوله : «أهكذا يقال للمرأة؟ إنما توصف بأنها مطلوبة ممتنعة» (4). فكل من ابن أبي عتيق و«كثير» استغرب هذا الغزل الذي بدت فيه صورة الرجل من عدسة خيال المرأة العاشقة وبدا فيه صوت المرأة كاشفاً عن خيايا نفسها.

أما الفرزدق وهو شاعر يدرك فنون الشعر وأسراره فقال في غزل عمر : «هذا الذي كانت الشجاء تطلبه فأخطأته وبكت الديار ووقع هذا عليه» (5)

وأما الإخباريون المتشارفة فقالوا بأن أم عمر كانت سبية سبيت من حضرموت أو من حمير وكانت نصرانية وأنها كتبت ذلك عن ابنها «ومن ههنا أتاه الغزل» (6) أي هذا النوع من الغزل.

وأما عبد الكريم النشلي القيرواني فقد علق على أبيات عمر السابقة بقوله : «والعادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتماوت وعادة العجم أن يجعلوا



الحب، داعية إليه رغبة فيه أو مبادرة إليه. وفي أحسن الحالات تقع الإشارة إلى أن الحب متبادل بين العشيقين لذلك كانت القصيدة الغزلية آحادية التركيب لأنها آحادية الرؤية. وكل ما فيها من معان سواء تعلقت بالمرأة أو بالرجل تستقطبها شخصية الرجل. فهو المتغزل وهو المشتكي من الهجر وهو المعجب بالجمال وهو المتميم المتالمم من الفراق أو العاشق المتمتع بلذة الوصل. وفي أحسن الحالات يتعلق الكلام بضمير المتكلم في الجمع (نحن) كما هو الحال في نونية ابن زيدون فيصبح السياق دالا على تبادل المحبة. هذا في شعر الشعراء فكيف كان الأمر لدى شاعرات الأندلس؟

لاحظ الباحثون كثرة الشاعرات الأندلسيات (10) بالقياس إلى شاعرات المشرق بناء على ما وصلنا من أخبار الشاعرات. أما ما لم يصلنا فلعل ما ضاع منه بالأندلس أكثر مما ضاع بالمشرق لأسباب تاريخية معروفة. لذلك فإن كثرة الشاعرات الأندلسيات تبقى دالة على أن وضع المرأة بالأندلس كان مغايرا لوضعها بالمشرق ونظرة الناس إليها (11). ولما كانت النظم الإسلامية في مستوى أصولها واحدة هنا وهناك ففعل مرد هذا الاختلاف موروث ثقافي وحضاري سابق للإسلام ساعد على تطور المجتمع الأندلسي في اتجاه أن يكون للمرأة المكانة التي هي لها في الحياة الثقافية والاجتماعية. وللمرأة المشرقية غير العربية موروثها الثقافي والحضاري أيضا، ولكن غلبة العنصر العربي في المشرق كانما ساهم في غلبة القيم البدوية نسبيا يبدو أن العنصر البشري المهيمن بالأندلس إنما هو العنصر الأعجمي. فاستمر معه موروثه الثقافي والحضاري القديم يسم الحياة الاجتماعية والثقافية بسماته. وتستمد منه المرأة الأندلسية المسلمة في وضعها وعلاقتها بالرجل في مستوى الفن بعض الملامح تميزها عن المرأة المشرقية.

ولعل هذا الموروث الثقافي والحضاري قد حافظ على بعض سماته لدى المرأة المسيحية داخل الأندلس

أجمعين على هواء منافسي

إني ليعجبني إذا عاينته

أثر السنان بصحن حد الفارس  
نلاحظ أن أبا فراس في هذه القطعة يلف الغزل بالحماسة والفخر. ومن هذه الناحية فهو يختلف عن عمر في قطعته المذكورة لأن موضوع تغزل هذه المرأة «فارسها» ليس موضوع تغزل تلك «بفتاها». فالصورة التي يبدو عليها أبو فراس لعشيقته ليست الصورة التي يبدو عليها عمر. إنها صورة اجتماعية تستجيب لقيم المجتمع: فهو الفارس المتفاني في الدفاع عن الحمى تذكرنا بالصورة التي رسمها عنتره لنفسه في قوله:

هلا سالت الخيل يا ابنة مالك

إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

يخبرك من شهد الواقعة أنني

غشى الوغى وأعصر عند المغيص  
أما الصورة التي يبدو عليها عمر فقد «رسم» ملامح فردية تحيل على الجمال الجسدي «الجمهر» واكتشأ الشباب وإن كانت لفظة «الفتى» لا تخلو هي أيضا من دلالة على مجموعة من القيم لكن اقترانها بصفة جسدية يوجه الدلالة إلى معان مكتومة مسكوت عنها تتصل بالجمال الحسي وقلمنا تبوح بها المرأة في الشعر العربي وتذوب في التصور الجماعي للرجولة. هذا اللون من الغزل الذي يبدو فيه صوت الأنوثة لا يكاد نجده عند الشعراء ولا عند الشاعرات بالمشرق إلا في مثل هذه القطع النادرة.

أما بالأندلس فقد درج الغزل عند أشهر شعرائها على النمط المشرقي في غير اتجاه عمر. وأحسن نماذجه نونية ابن زيدون (أضحى النائي) وسائر أشعار الغزل وديوانه. فالشاعر في القصيدة الواحدة أو القطعة الواحدة هو المتغزل والمرأة هي المتغزل بها ولا يتبدى ميولها وقدماء تبدو في حالة طلب (10). هو عرل الرجل بالمرأة لا غزل المرأة بالرجل. ولا يمكن ألا تكون للمرأة ميول وعواطف، ولكن الفن يسكت عنها وتأتي قيم الشعر العمودي لإظهار المرأة ساعية إلى

الآخر. وامرأة ملك المجوس في علاقتها بالغزال تبدو في ظاهر الأمر شبيهة بامرأة العزيز المصرية في علاقتها بالنبي يوسف. فهي كهذه تراود فتاها عن نفسه، وبينهما صلة تتحضر تعود إلى العابرين. لكن امرأة العزيز تراود في الخفاء، وهذه تعقد علاقتها في العلانية. وتلك تتحكم في أفعالها قيم شرقية سعت هي إلى خرقها، وهذه تصدر عن رواسب حضارية أوروبية قديمة لعب خيال الراوي دورا في تضخيمها استجابة لفن الابهام والوهم في الرواية ولميلول في النفس. وواضح أن هذا الخيال قد ذهب بها إلى مناقضة امرأة العزيز في وضعها الاجتماعي. فتلك سجنية قيم مشرقية قوامها الشرف والعرض وصفاء النسب، وهذه طليقة في سماء من الحرية بلا حدود سواء طلب المتعة واللذة وربما لقضاء مآرب سياسية. وربما كانت هذه وليدة تلك عن طريق خيال معكوس ينتزع بالراوي إلى تصوير القيم في بلاد المجوس على عكس ما هي عليه في بلاد الإسلام، وفي ذلك ما يبدو من القصد بضرب من التصور له علاقة بمقاييس التفاضل بين الأمم عندهم (عرب - عجم أو مسلمون ومسيحيون). فامرأة ملك المجوس تمثل إذن نموذجا مثاليا للمرأة الاعجمية الحاملة لموروث ثقافي حضاري عريق لم تظمسه الديانة المسيحية ولا أخذ بتعاليمها. ولعله سرى منذ الزمن الغابر في طبقة الأشراف وتسرّب إلى سواها واستمر في المرأة الأندلسية المسلمة رواسب يحركها الخيال الفني فتطفو على السطح وتشكل في بعض خرجات الموشح وأخبار العشق من نوع قصة الغزال والملكة المجوسية، وفي بعض أشعار الشعارات الأندلسيات وأخبارهن وبعض ما نسج من أخبار حول الموشح (16). وفي ما يلي نقصّر على نماذج من الغزل في شعر الشعارات الأندلسيات ثم نتطرق إلى نماذج من الموشح لنرى كيف كان حضور عنصر المؤنث فيها.

لُدغزل كغزل الرجل :

تقول زيبب المرية (17)

وخارجها. جاء في رحلة الشاعر الأندلسي الغزال (283 هـ - 11م) إلى بلاد النرمان بأوروبا الغربية اليوم : «ولعت زوجة ملك المجوس (les Normands) بالغزال فكانت تصبر عنه يوما حتى توجه فيه ويقم عندها يحدثها بسير المسلمين وأخبارهم وبلادهم وبمن يجاورهم من الأمم. فقلما انصرف يوما قط من عندها إلا أتبعته هدية تلتطفه بها من ثياب أو طعام أو طيب، حتى شاع خبرها معه وأنكره أصحابه وحذر منه الغزال فحذر وأغيب زيارتها فباحثته عن ذلك فقال ما حذر منه. فضحكت وقالت له : ليس في ديننا نحن هذا ولا عندنا غيره ولا نساؤنا مع رجالنا إلا باختيارهن : تقيم المرأة معه (12) ما أحببت وتفرقه إذا كرهت. وأما عادة المجوس قبل أن يصل إليهم دين رومة (13) فلا يمنع أحد من النساء على أحد من الرجال إلا أن يصحب الشريفة الوضع فتعبر بذلك ويحجره عليها أهلها. فلما سمع ذلك الغزال من قولها أتت إليه عظام إلى إستراله» (14).

هذا النص أدبي سردي امتزج فيه الخيال بالتاريخ. وراويها مسلم ينظر إلى الطرف الآخر وهو، مسيحي أعجمي نظرة فيها بعض الخلط بين عناصر حضارية متباينة. فما وصفته زوجة الملك من حرية في علاقة المرأة بالرجل في عهد المسيحية (دين رومة) لا يبدو أنه كان من تعاليم هذه الديانة في ذلك العصر خاصة. ولعله من رواسب العهود الوثنية بأوروبا ولم تستطع المسيحية أن تمحوه. ولا سبيل إلى اعتباره محض خيال من الراوي لأن علاقة امرأة الملك بالغزال لا يشك فيها، وهي تمثل نموذجا من ذلك التحرر. ومهما بلغ خيال الراوي من غلو في وصف تحرر الملكة في علاقتها العاطفية بالغزال وتعاملها معه حتى بمحض زوجه (15) فإن نصيب الحقيقة في هذا الوصف يظل قائما. وما جاء على لسان امرأة الملك في شأن المرأة الأوروبية بهذه المملكة ينسجم مع تعامل الملكة مع الغزال في رحلته ولو أن كل ذلك لا يخلو من خيال ينظر إلى الطرف الآخر من زاوية القيم الإسلامية المغايرة لقيم

يمائلها كانتما حلت محل الرجل فلم يئل فن الشعر من أنوثتها شيئا سواء في مستوى الصورة الشعرية أو في بنية القطعة. ولا غرابة أن يتماثل غزل المرأة بالرجل من بعض الوجوه فالوجدان في جوهره إنساني لا فرق فيه بين الذكر والأنثى. والأنوثة تلتقي بالذكورة في مستوى إنسانيتها وبها تكتمل وإن كانت تختلف عنها بنوعيتها والمواصفات الاجتماعية كثيرا ما اختلفت بينهما صراعا يحاول أن يرجع الكفة تارة لهذا وتارة لذلك حسب الظروف. لكننا ندرس فنا والفن يقوم على استكناه الفرد لتجاوز المتعارف عليه اجتماعيا. لذلك نجد نماذج أخرى تبدو فيها ملامح الأنوثة بنوعيتها واضحة سافرة.

### ب- ملامح الأنوثة في الشعر النسائي

كتبت حفصة بنت الحجاج الركونية (19) إلى بعض أصحابها .

أزورك أم تزور إن قلبي

إلى ما تشتهي أبدا يميل

فغري مورد عذب رلال

وفرع ذؤابتني ظل ظليل

وقد أملت أن نظما وتضحى

إذا وافى إليك بي المقليل

فجعل بالجواب فما جميل

إياك عن بثينة يا جميل

لا تحتاج هذه الأبيات إلى تحليل طويل تنبه إلى فيض الأنوثة فيها فهو محدد منذ بداية القطعة بضمير «أنا» المؤنث مقابل «أنت» المذكور في صيغة استفهام يفيد العرض (أزورك أم تزور...) ويتحول الكلام في النهاية إلى صيغة الأمر كاشفة عن طلب ملح يستحث المخاطب على إنجاز الطلب في أسلوب يجمع بين الاستعارة والتجنيس. فقد استعارت الشاعرة لنفسها ولعشيقها أشهر أسماء العشاق : بثينة وجميل. ولكن «بثينة» الأندلسية تبوح برغبتها في الوصال وتعاتب «جميل» الأندلس على تأخيرها. وما بين البداية والنهاية «تبرج الأنثى تصدت للذكر».

يا أيها الراكب الغادي لطبته

عرج أثبتك عن بعض الذي أجد

ما عالج الناس من وجد تضمنهم

إلا ووجدني بهم فوق الذي وجدوا

حسبي رضاه وأني في مسرته

ووده آخر الأيام أجتهد

إن الشاعرة تبث وجدها ولكن ليس في الصياغة الشعرية ما يميزها عن الرجل سيما وأن الشعراء كثيرا ما يكونون من الحببية بضمير المذكر الغالب. ولولا علمنا بصاحبة هذه الأبيات لما أدركنا من خلالتها أنها لشاعرة. فبنية القطعة الغزلية لم تتغير. فالمتعزل به لا يظهر إلا من عدسة المتغزل وليس له حضور فعلي يؤثر في بنية القطعة، فقد كان حضوره في ثلاثة ضامائر (أنت - هم - هو) في مقام المفعولية ولم يظهر في ضمير الأنا الفاعل. والشاعرة كانتما اعتمدت صبح حببيها في الجماعه باستعمال الضمير «هم» لعلها وجدها كأنما هم متعلق بالجماعه لا بالمرء. وهو ما يشي بنوع من الحياة لدى الشاعرة.

وتقول المسائية البجانية (18)

أتجزع أن قالوا سترحل أظعان

وكيف تطبق العبير ويحك إذ بانوا

فما بعد إلا الموت بعد رحيلهم

ولأ فصير مثل صبر وأحزان

عهدتهم والعيش في ظل وصلهم

أنيق وروض الوصل أخضر فينان

فيا ليت شعري - والفراق يكون هل

يكونون من بعد الفراق كما كانوا

يعلق مصطفى الشكعة على هذه الأبيات بقوله «أحاطت الإفاضة بحبها في ثوب من ضمائر الجمع الغالبة تخرجها منها وكبريا» بل هي غلفتها باستعارة لغة الشعر الجاهلي ومعانيه : الإظعان والرحيل والفراق واليبين. وهي معان ترد على السنة الشعراء منذ الجاهلية.

تبدو المرأة الشاعرة المتغزلة في هذين النموذجين وما

ينفرد هذا المثال الأخير بهذه المعادلة بين العشيقيين وقد توزعت في البيت بين الصدر والعجز مجسمة في مستوى الشكل الفني التكامل بين العشيقيين وحضورهما معا. لكن هذه القطعة تبقى فريدة من نوعها ويندر أن نجد لها مثيلا في الشعر العمودي مشرقا ومغربا.

إن لغة الحب في الشعر العمودي القديم آحادية الأداء. فهي في أصلها لا تصدر إلا عن الرجل والمرأة لا تظهر إلا في ضمير الغائب أو المخاطب من عدسة الرجل. فإذا أمكن للمرأة المشرقية أو حتى الأندلسية أن تسمع صوتها في مستوى الفن الشعري العمودي اختفى صوت الرجل في ضمير الغائب أو المخاطب وبرزت المرأة منفردة كأنما حلت محله. فكان الشعر وثقافة الشعر لا يتسمان إلا لمتغزل واحد وقلما شملهما معا. فبالأصل في الشعر أن يكون المتغزل هو الرجل والمرأة متغزلا بها في شعر الغائب أو المخاطب. والقصيدة أو القطعة الغنائية لا تتسمان لثنائية علاقة الحب فهي آحادية التركيب. وشكل القطعة أو القصيدة في هذه المادج س س عير والغزل بقي فيها آحاديا. وعوض أن يكون الرجل يستقطب الكلام والمرأة موضوع غزل صارت المرأة تستقطب الكلام والرجل موضوع غزل. كذا كان الشعر لأنه في علاقة بقيم البداوة ومبادئ المروءة والفتوة والرجولة في مجتمع قبلي رجالي يتحكم فيه مفهوم العرض.

وتسربت لا شك إلى الشعر الغزلي بالمشرق بعض معاني الحب في الحضارات الأعجمية ولكنها لم تؤثر في بنية القصيدة الغزلية ولم تحدث شكلا جديدا في الشعر العمودي لأن ثقافة الشعر عاتية صامدة تلقت ما تلقت من رواسب الحضارات القديمة في مختلف مراكز التوزيع الثقافي بالمشرق ولكنها ظلت صامدة لم تتحطم. قصود الأنوثة الفرد لا نجدها في شعر الشعراء إلا نادرا. وإلا عرضيا ولا نكاد نجدها في شعر الشعراء إلا نادرا. واعتبر وجوده عند عمر بن أبي ربيعة خروجاً عن العادة. ذلك لأن الشعر العمودي في أصل تكوينه قد ارتبط

وتقول حفصة أيضا مخاطبة الوزير جعفر بن سعيد :  
(20)

أغار عليك من عيني رقيب  
ومسك ومن زمانك والمكان  
ولو أني وضعتك في عيوني  
إلى يوم القيامة ما كفاني

هذا الحب يتجاوز الغيرة إلى الأثرة والأنانية وحب الإمتلاك. لقد استبدت العاطفة بهذه المرأة فضاقت الوجود كله عن صيانة حبيبها بل هي تخشى عليه حتى من نفسه ويأبى أن يشاركها فيه أي شيء في الوجود. وهي حريصة على أن يكون لها كاملا فتتمنى لو وسعته في عيونها. وهذا الحرص يبدو أنثويا من خلال الصورة التي ورد فيها. وهي أن تغار عليه من العين وتمتني أن تضعه في عينيها. هذا التصور المثالي للعين يجعلنا نمسا أنثويا متحجبا.

وتقول زهون الغرناطية (21) :

لله در الليالي ما أحسنها

وما أحسن منها ليلة الأحد  
لو كنت حاضرنا فيها وقد غفلت

عين الرقيب فلم تنظر إلى أحد  
أبهرت شمس الضحى في ساعتها قمرًا

بل ريم خازمة في ساعدي أسد (22)

وتقول حفصة بيت حمدون الحجزية (ق 4) (23) :

لي حبيب لا يشي بعتاب

وإذا ما تركته زاد تبها

قال لي : هل رأيت لي من شبيه

قلت أيضا : وهل ترى لي شبيها؟  
إنها معادلة طريفة في دنيا الحب بين حبيبين متائب كلاهما على الآخر (24). واللافت للانتباه أن حفصة أبت أن تنزل عن كبريائها وأن كلا من الرجل والمرأة يبدي الإعجاب بنفسه. كلا منهما يبدي نفسه في مظهر المطلوب وهو في الحقيقة طالب.

الموشح. وذلك أن معاني الغزل في الخرجة تختلف غالبا عن معاني الغزل في ما سوى الخرجة. فهذه ترد غالبا على لسان المرأة وتعبر عن معان غزلية تبدو فيها المرأة متغزلة كاشفة عن عواطفها طالبة رغبة. وأما فيما سوى الخرجة فيجري الغزل على معانيه في الشعر العمودي : الرجل طالب والمرأة مطلوبة. وهذه أمثلة نكتفي فيها بإيراد مطلع الموشح والبيت الأول وربما الثاني منه ثم البيت الأخير مع ترفيمها :

يقول الأعشى الطليلي (25) :

أما وجدي فقد عتا / فلا ألقى ملاذا / ولا ألق مهلا (1)

أحب به إلي أحب

محب ياله وهو أعجب

يذهب بي في كل مذهب

لما عتا وعتا / تصدبت فلذا / وأقبلت فولي (2)

يا أسحر من نهاسي

بي وجدي من أعاسي

عصبي شوق إذ مرسي

مصمي : عيناوي أو جيتا / بان يعنو هذا / عزتي ذلا

(5) البيت الأخير

حنت إلي وهي تجزع

جنت لم تدر كيف تصنع

غنت وأنها تسمع

مما يعشقتي ذا الفتى / ولا ندرى لماذا / ولا نقل له لا

وعلى هذا النحو يتركب موشح لابس عبادة المالقي (26). فما سوى الخرجة تضمن غزلا فيه كثير من التكنم حتى أن الوشاح قد كنى على الحبيبة بضمير المذكر. وفي هذا القسم شكوى من البعد ولوعة الشوق وتمتع الحبيبة. أما الخرجة فكانت بالأعجمية تعبر فيها المرأة عن رغبتها في الوصال. ونحن نورد هنا مترجمة مع كامل البيت الأخير :

بالذكورة وعبر عن الرجولة والمرودة. فمن العسير أن يحتضن صوت الأنوثة في تفرداها أو يجتمع فيه الصوتان معا : الذكورة والأنوثة أو أن يستجيب تركيب القصيدة لهذه الثنائية. لكن هذا اللقاء سيكون في شكل شعري جديد مغاير للشعر هو الموشح.

### ج - ثنائية الغزل في الموشح

إن الموشح من أندلسي أصيل. وكثيرة هي البحوث التي حاولت ربطه بأصول مشرقية سواء من حيث الوزن أو من حيث بعض وحداته المعنوية. وبعض المستشرقين استبسط نظرية كاملة تعتبر الموشح شكلا متطورا لأغان شعبية موروثية من التراث الإسباني العريق (24). ولكن كل هذه المحاولات سواء كانت شرقية أو غربية لم تقدم لنا نصا متكامل العناصر يتماثل في تركيبه مع الموشح. ولكنها وجدت في الموشحات بعض ما يستجيب لهذه النظرية أو تلك. ذلك لأن لهذا الفن كمال ولید لقاء بين حضارتين : مشرقية وغربية. فجاء الموشح ثنائيا في مستويات ثلاث

ثنائية المعاني

ثنائية التركيب

وثنائية السعة

فثنائية التركيب تتمثل في أن الموشح يتألف من الخرجة ومما سوى الخرجة، الخرجة هي القفل الأخير من الموشح، وربما امتدت إلى بعض أجزاء الدور السابق لها. أما ما سوى الخرجة فكل أبيات الموشح سوى البيت الأخير أو القفل الأخير. والفواصل بينهما لفظ يفيد الغناء أو التشيد أو القول يأتي قبل الخرجة.

أما ثنائية اللغة حسب ما أراه المنظرون فهو أن تكون الخرجة في اللغة العامية أو الأعجمية. وهو شرط أساسي يتصل بالموشح في أصل نشأته. وربما وردت الخرجة بلغة فصيحة ولا يكون ذلك إلا نادرا أو في الموشح المدحجي إذا ذكر الممدوح في الخرجة. أما ما سوى الخرجة فيكون نظريا في لغة عربية فصيحة.

وأما ثنائية المعاني فامر لم ينتبه إليه أحد من نقاد

وخود كالصباح  
تنشي في الوشاح  
كغصن بالرياح  
وغنت باقتراح :

وغادة لم تزل  
تشكو لمن لا ينصف  
يا ويح من يتصل  
حبيل من لا يسعف  
لما راته بطل  
وهي غراما تكلف  
غنت وما للامل  
إلا إليه مصرف :

نَبَيْتُ ذَا اللَّيْلِ بَرًّا عَلَى غَيْظِ الْمَعْلَمِ  
هَذَا التَّقَابِلُ بَيْنَ مَعَانِي الْغَزْلِ فِي الْخُرْجَةِ وَمَعَانِيهِ فِيهَا  
سَوَى الْخُرْجَةِ هُوَ مِنْ ثَوَابِتِ الْمَوْشَحِ الْغَزْلِيِّ حَتَّى أَنَا  
لِنَجْدِهِ فِي الْحَالَةِ الَّتِي تَكُونُ فِيهَا الْمَرْأَةُ صَاحِبَةَ الْمَوْشَحِ  
وَهِيَ الْعَاشِقَةُ الْمَتَغَزِّلَةُ. وَهَذَا شَأْنُ مَوْشَحٍ لِنَزْهَوْنِ بَيْتِ  
الْوَزِيرِ الْقَلْبُجِيِّ، وَنَكْتَفِي بِإِهْرَادِ الْبَيْتِ الْأَوَّلِ وَالْآخِرِ  
(29)

سيدي إبراهيم ياذا الاسم العذب . أقبل إلي في الليل فإن  
لم تشأ ذهبت إليك ولكن أخبرني أين الفاك . ويقول  
بعض الوشاحين : (27)

لي فؤاد أمه / هجر فتى فأتى للامه  
(1)

يَابِي مَنْ هَذَا مِنْ جَسْمِي الْقَوِي طَرَفُهُ الْأَحْوَرُ  
وَسَقَاتِي مَا سَقَى يَوْمَ النَّوَى وَيَحْ مِنْ غَرَزٍ  
كَلِمَا رَمَتْ خَضُوعًا فِي الْهَوَى تَاهَ وَاسْتَكْبَرُ  
[من] هَادِنِ صَبْرِي رَهْنِ أَشْجَانِ  
لَمْ يَلْعَ الْوَلِي لِحُورٍ مِنْهُ عَوْضًا عِنْدَ رِضْوَانِ  
(5)

من لصب مبعد  
يشتكي لو يسعد  
طول ليل سرمد  
بات يريعي نجمه / في حب من الهوى المزعج القعدة  
(5)

لم تزل تظهر فيه الكلفا عندما غنت  
غادة لو رام منها النصفا غيره ضنت  
فهر يهواها ويدي الصلفا فلذا غنت :  
بتمناني إذا لم يترني يمتناني  
فإذا رآني تولي معرضا كن ما رأيي

رب دات حس  
تنشي كالعص  
الشدت تغني :  
ذا الصبي يا أمه دغني أمور كي أراه بالحرمه  
ويقول وشاح آخر : (28)  
نظمت الشفر دُرَا  
لصب فيك مغرم

فَالْوَشَاحَةُ فِي مَا سَوَى الْخُرْجَةِ قَدْ أُجْرَتْ تَغْزِيلُهَا لِحَبِيبِهَا  
عَلَى مَعَانِي الْغَزْلِ فِي الشَّعْرِ. فَهِيَ الْمَرْأَةُ الْعَاشِقَةُ  
تَشْتَكِي فِي هَذَا الْقِسْمِ انْهِيَارَ قُوَاهَا مِنْ فَرْطِ حُبِّهَا وَمِنْ  
الْبَيْنِ وَكِبْرِيَاءِ الْمَعْشُوقِ وَصَلْفِهِ وَتَعْبَرُ عَنْ إِعْجَابِهَا  
بِجِسْمَالِهِ. فَالْمَتَغَزِّلُ بِهِ فِي هَذَا الْمَوْشَحِ كَالْمَتَغَزِّلِ بِهَا فِي  
الشَّعْرِ وَفِي مَوْشَحَاتِ الْوَشَاحِينَ. وَالْمَعْشُوقُ هُوَ فِي نَظَرِ  
الْعَاشِقِ سِوَاهُ كَانَ رَجُلًا أَوْ امْرَأَةً. ذَاكَ فَالْوَنُ الْعَشَقِ  
يَسْتَوِي فِيهِ الْمَذْكَرُ وَالْمُؤَنَّثُ. فَالرَّجُلُ الْمَحْبُوبُ فِي  
نَظَرِ الْعَاشِقَةِ كَالْمَرْأَةِ الْمَحْبُوبَةِ فِي نَظَرِ الْعَاشِقِ : جَمِيلٌ  
حَسَا وَمَعْنَى لَكِنَّهُ أَبْيَ مَتَمَنَحٌ. أَمَا فِي الْخُرْجَةِ فَتُكْشَفُ  
الْمَرْأَةُ الْعَاشِقَةُ عَنِ الْوَجْهِ الْآخِرِ لِلرَّجُلِ الْمَعْشُوقِ وَهُوَ أَنَّهُ

(1)  
أيا بدر التمام  
تجلى في الظلام  
ويا لدن القوام  
تنشي في ركام  
لقد أطلعت بدرا على غصن متعم  
(5)

## الشاة.

وتتقابل مع صورة الأنوثة المزدوجة صورة للذكورة هي أيضاً مزدوجة : صورة الرجل المثيم تعصف به العواطف ويستبد به الحيال والأحلام. وصورة الرجل البطل يؤس بال فعل ويحكم الإرادة والعقل ويسمو إلى المجد فتعجب به المرأة وتسعى إليه. ويبدو هذا خاصة في الموشح المدحى الذي يستهل بالغزل وينتهي به (32). وجميع هذه الصور ما تعلق منها بالرجل أو ما تعلق بالمرأة تبدو متقابلة متنافرة ولكنها متكاملة متكافئة لأنها تمثل وجوها مختلفة من النفس البشرية سواء لدى المرأة أو لدى الرجل.

إن هذا التصور المزدوج لتعصري الذكورة والأنوثة الذي نحقق ما عرساً من موشح ينقلني في أكثر من وجه مع اكتشافات العالم السويسري كارل غوستاف يونغ (K.G. Yung) في علم النفس التحليلي فيما أسماه بالصفات المثالية (archetypes) ومنها الثنائي المتمثل بـ (anima-animús) (33).

فتصور الذات الإنسانية في ثقافتنا حسب «يونغ» تصور أحادي ذكوري محض يرفع من قيمة الفكر والعقل ويحط من قيمة الحيال، بيد أنه يطلق اللفظين على مصدر الخيال والتصور في هذه الذات : خيال يرسم الصورة المثالية للمرأة كما يراها الرجل وخيال يرسم الصورة المثالية للرجل كما تراه المرأة. وهذا التناظر هو أساس ما يوظف به كل من الذكر والأنثى من دور في كل ثقافة وأساس ما يضيء من قيمة على وظائف كل دور بالرفع من قيمتها أو الحط منها.

إن الغزل في الشعر العربي القديم أحادي الصوت سواء كان ذكورياً أو أنثوياً. وصوت الذكورة فيه أصيل وصوت الأنوثة نادر لا نكاد نجده إلا في شعر عمر بن أبي ربيعة أو في قطع متفرقة لدى بعض الشعراء. أما لدى شاعرات الأندلس فقد حل صوت الأنوثة محل صوت الذكورة واستغرق كل القصيدة أو القطعة لكه تارة يستعير لغة الذكورة وتارة ينحت لنفسه لغته الخاصة. فهو إذن يتعبد بالقصيدة كما يتفرد بها صوت

معرض مثاب في الظاهر عاشق يتمناها في الباطن وهي تشكو صلفه.

تجربة العشق إذا أصبحت تبدو مترددة بين الأعراض والإقبال، بين الوصل والهجر سواء عند المرأة أو الرجل، وكلتا الحالتين من طبيعة العشق وعلاماته. وهو ما أكدته ابن حزم في طوق الحمامة (30).

إن الغزل في الشعر تجربة فنية تقوم على ثنائية العلاقة بين الرجل والمرأة. لكن حضور تعصري المذكر والمؤنث في الشعر العمودي لم يكن متكافئاً فكانت القصيدة الغزلية أحادية التركيب ولعلنا تأثرت بهذه الثنائية في مستوى التجربة الاجتماعية. أما الموشح فيبدو في بنينه مستجيباً لهذه الثنائية في صورة من التكامل والتقابل عجيبة. ففي القسم الأول من الموشح وهو ما سوى المخرجة يبدو الرجل طالباً والمرأة مطلوبة، متمنعة متعالية بينما يتحول موقف المرأة في المخرجة لتصبح طالبة راغبة. فالمرأة في القسم الأول من الموشح تبدو امتداداً للمرأة المخزولة بها في الشعر العمودي وخاصة في أصوله البدوية، بينما تبدو صورة المرأة في المخرجة غريبة عن الشعر العمودي إلا في النذر.

فالموشح الغزلي الواحد من معظم المدونة التي وصلتنا يقدم لنا نموذجين للمرأة أو صورتين : صورة المرأة الأم رمز التضحية وتمثلها في الأسطورة إيزيس (isis) المصرية. وصورة المرأة الشهوانية في الأسطورة البابلية والكنعانية وتمثلها عشتار (ishtar) (31). وكلتا الأسطورتين قد انتقلتا إلى أوروبا في اليهود السحيقية. وفي مستوى التاريخ يبدو النموذج الأول في امرأة العزيز المشرقية وإن هي قد رادتها الشهوة فسعت إليها ولكن تحت وطأة الشعور بالذنب. ويبدو النموذج الثاني في امرأة ملك المجوس الأروبية. وكلتا الصورتين إنما تمثلان وجهين لشيء واحد هو الأنوثة : خصوبة وشهوة سواء كانت شرقية أو غربية. وإنما يسمو في المرأة هذا العنصر أو ذلك حسب المحيط الحضاري الذي تنشأ فيه والنظام الاجتماعي الذي يسود هذه

المؤنث وتشكل في الخرجة. وهذه في مستوى إبداع الموشح منطلق تكونه حسب المنظرين. فكان الموشح ما كان له أن يكون لولا صوت المؤنث. كذا شأن كل فن وكل إبداع له بقلب الأنوثة صلة أولا يكون. غير أن هذه المرأة التي تبدو في خرجة الموشح تحمل في ذاتها شيئا من حضارات غابرة ينسبها العرب إلى العجم ولم تغير فيها قيم البداوة الصحراوية شيئا. على أن هذه القيم قد قبلها الموشح فيما سوى الخرجة غزلا ذكوريا. وبذلك كان الموشح شكلا فنيا يلتقي فيه صوت الذكورة بالأنوثة وثقافة العرب بثقافة العجم والفصحى بالعامية أو الاعجمية في ثنائية متعددة الوجوه تكشف عن تعدد الذات الإنسانية في أبعادها النفسية وتجسم اللقاء بين الحضارات في لحظة الإبداع.

الذكورة. وكان القصيدة لا تتسع إلا لصوت واحد : مذكر أو مؤنث.

كذا كان شأن الغزل في الشعر الخليلي. أما في الموشح فقد انتظم فيه صوتا الذكورة والأنوثة معا. فكان غزلا ذكوريا فيما سوى الخرجة من الموشح يستمد معانيه من الغزل السائد في الشعر. وتبدو فيه صورة الرجل كما تريده المرأة طالبا وراغبا والمرأة مرغوبا فيها. وكان غزلا انثويا في الخرجة لا تكاد نجده في الشعر إلا نادرا وتبدو فيه صورة المرأة شهوانية راغبة والرجل مرغوبا فيه وربما أبدى بعض الإعراض تكتما على رغبته.

هكذا يحقق الموشح تجربة العشق مكتملة حاضرة بركنيتها العاشق والمعشوق في تقابلهما وتعارفهما وتناظرهما وفي معادلة يتنازعان فيها استقطاب التجربة العاطفية. إنها رؤية عميقة الأبعاد برز فيها صوت

## المواضع :

(1) نسبة إلى عمر بن أبي ربيعة على منوال «عرب» نسبة إلى «عرب» غزل فدا نسبة على معناه «بالإيجي» حسب ما شاع لدى جل الباحثين رغم ما في هذا التعت على تجهل فنون الشعر العربي.

(2) انظر الأغاني، دار الفكر، 1986 ص. 75

(3) السرفسطي : المقدمات القرومية، ص. 367

(4) انظر بالنسبة إلى القصيدة المركبة والبسيطة والمقطعة . حازم القرطاجني . مساهمات البلاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلحوجة

بيروت، 1981 ص 303

(4) العمدة II ص. 124 .

(5) الأصمهاني : الأغاني ط. دار الفكر، 1986 ، ص. 85

(6) الأغاني، I، ص. 75

(7) العمدة II، ص. 124

(8) الأغاني، VIII، ص. 42

(9) الأغاني، دار الفكر، 1986 XIII ص. 105

(9) ديوان أبي فراس، تحقيق سامي الدهان، II ص.

(10) مقصد في الشعر «الرحالي» أما ما يسب إلى ولادة من أبيات تعبر فيها عن ميلها فيدخل في الشعر النبطي وسنأوله فيما يلي

(10م) منظر عن الشاعرات الأندلسيات مصطفى الشكعة : الأدب الأندلسي موضوعاته وصوره ص 119 - 236

11م - انظر ترجمته في النشأ : تاريخ الفكر الأندلسي، تعريب حسين مؤنس، القاهرة 1955 ص. 56.

(11) يبدو ذلك في مستوى الأسطورة : بقرا في معجم الطيب (I ص. 244) «وكانت الحكمة مركبة من طابع القوم ذكورهم وإناثهم»



- (12) كذا والصغير يعود على الرجل
- (13) المسيحية.
- (14) ابن دحية (المطرب من أشعار أهل المغرب) القاهرة، 1954 ص. 143 .
- (15) «نظر مع الطيب، II ص 257 259 نقلا عن المقتنى لابن حبان حيث يحوي الحواديسها وبس الغزال في موضوع الحنان عند المسلمين وفوائده».
- (16) «نظر خبر مقتل ابن غرلة الرواح وجيه وميلة أخت عبد المؤمن : الحلي، العاقل الحالي ص :
- (17) «نظر مع الطيب، VI ص. 286
- (18) «نظر في شأنها : مصطفى الشكعة : الأدب الأندلسي موضوعاته وثقافته ص. 144.
- (19) «نظر مع الطيب IV ، ص. 178 ومصطفى الشكعة : الأدب الأندلسي ص. 49.
- (20) «نظر مصطفى الشكعة : الأدب الأندلسي ص 224
- (21) «نظر مع الطيب، III ص. 298
- (22) «قارن بالنبال الرحالي في قول ابن الرقاق معبرا عن نفس المعنى :
- بيت وقد رارت بأنعم ليلة يعانقني حتى الصباح صباح  
على عانقي من ساعديها حائل وفي حشرها ريل سائدي لوشاح
- (23) «نظر مصطفى الشكعة : الأدب الأندلسي ص. 137
- (24) مصطفى الشكعة نفس المرجع نفس الصفحة
- (24م) Garcia Gomez . las Jaryas romances en su marco, Madrid, 1965
- (25) ديوان الموشحات، I ص. 215 - 253
- (26) سيدغازي . ديوان الموشحات I ص 184 - 186
- (27) عدة الجليلي رقم 223.
- (28) عدة الجليلي رقم 220.
- (29) عدة الجليلي رقم 239.
- (30) «نظر طوق الحمامة تحقيق القاسمي / باب علامات الحب ص.
- (31) انظر بالنسبة إلى عشبار وييسري Le Nouveau Larousse Encyclopedique ص 822
- (32) «نظر نماذج منه في سيد غازي ديوان الموشحات، I ص. 233 - 358 II ص 164 - 204 .
- (33) «نظر 174 XIII 160 Encyclopedie universalis

محمد رضا الجليلي

## رجلُ الفراغ

كفي .. فيمكي ...<sup>١</sup>  
وإذْ يحوي الصمتُ بيسا ..  
يطلقُ أصابعهُ القاتله  
ويصبُ كأساً نفاسها  
ثمُ تُسندُ جُثتي إلى الميت ...  
وتركُ روحي على كُرسِيها  
بائمة<sup>١١</sup>  
مساءً ... قدْ براني ...  
أغرلْ منْ حذاءِ حلقهِ المينونْ ..  
لقيطاً ...  
مثل يقينٍ لمْ تلدهُ الطُفونْ ..  
قدْ براني ..  
فيستحيي من قميصي المقفر مَي ..

للفراغ ... فُروقه الساعده  
تداعبها أصابع الموتى ...<sup>١١١</sup>  
وتمسدها الأعينُ الخالمة !

\* \* \*

وهو إذْ إصطفاني خليلاً  
يُفتَحُ بابي كلَّ صباح ...  
فيأولني الجوربَ والحذاء ...  
ونزلُ الدَرَجِ المائله ...  
لنقتلَ الوقتَ في المقهى  
أجلسُ ... فيجلسُ ... !  
أضحكُ ... فيضحكُ ... !

قال لي اليوم :  
« حين تكسب يا شبيهي ...  
اترك لي العروة الناعمة ...  
لأعري أول عاشقة ... »  
وحين وصلنا الحديقة ... تركني  
وتلّهي بمصافحة عاشقين ...  
فَنَمَا شَجَرٌ أَسْوَدُ ... واندلعت  
زفرة حارقة !!

\* \* \*

مرة في القطار ...  
راق شاعرا ... واوله العروة ومواره  
عاقبة بالدهول  
ثم دعا إلى كأسه القاتمة  
فارتقى الشاعر من النافذه  
مرتعا ..  
متعرا فيما يقول ...  
وها نحن ... معا نصي  
وهو يتركي الآل ... ويتسلى  
بمشاعبة العائرين ...  
وعدا شبيهي العروة .. وانكأ ..  
فيماحتني حط الوصول !!

ويُدخلني الحانة .  
لنتقاسمني الموائد ... والنادل الفح ...  
ثم نخرح .  
ونترك رأسي قربانا  
يطوف حوله الغائبون !!

\* \* \*

يُهملني .  
ويسبقني إلى زوجتي وسريري  
يخضع ما ألتع .  
ويتمدد بيها وبني  
واذ يضايقني أنهض ... فينهض ...  
ويفتح قبلي ما أريد من الكتب !  
وحين أصرخ حانقا ... يصرخ .  
موقط طعني باكيا ...  
ولما أهتم . بساوله قلمي  
المرمار .. وحصل الحشب  
هكذا سهر معا كل ليلة .  
على حب صداقتنا الدائمة !!

\* \* \*

## حافظ محفوظ

### الخراف

- 1 -

ما فأنوسي المرسومُ على زنديك،  
وما يدك السهل المحروثُ  
ولا العنبُ،

لكنّ غواياتي الرّسمُ المحجوبُ من الدّنيا  
ونديمي الغيبُ.

- 2 -

ولي جسدان  
وأرواحٌ شتى  
لي أعيةُ

لي قامَةُ فلاحٍ  
لي هامَةُ شيطانٍ

- 3 -

ليديّ أحلامُ النّسل  
تراها ساكنةُ

لكنّ بها طرب العشاق إذا طربوا  
ولي الشّهوات الزّرق، بها نظري  
ألقيه إلى ليلى  
فتأوبُ إلى جنبيّ وتحتجبُ

- 4 -

هل زائرتني ؟  
مرحى بالآفي.

صاح المرئيّ من الرّجل  
وتدافع في جسديه الخافي

-5-

علمني من تاويل الرؤيا، قالت  
فلقد أبصرتك تاكل من ثديي وترتفع  
في خصري.  
ورائتك بالكفّين تشكّلني  
ورائت الماء على أطرافني  
ورائت يديك على الدوران، نما بهما جيدي  
فصرختُ : أطع جسدي يا خزانتي.

-8-

ورثتُ المماول تنحتُ أشكال ما أشتهي  
والذي سرّه في يدي  
والذي هو لي  
ولظى النّار في القرن  
والماء،  
صلصال أنيتي،  
وإناملني السّاهرات تترجم للطين أمنيتي...

-6-

أمّا الأنوار، فريقك لما سال على صديقي  
قلتُ.  
وأمّا الماء فإنّه أشواقي بانّت من اعطافي.

-9-

هأنذا سبّحاً يا تصويرين  
ونكحني سبّحاً في هياتي هذه  
كي تكون يدي \*  
وأكون الذي صار خزان وجهك  
حتى إذا ما استويت كما أشتهيك  
وباديت : « نبيك يا خالقي ».  
قال لي الطّيب :  
خُذْها إلى النّار يا سيدي.

-7-

من خلقي هذا الوجه وهذا الجيد،  
تقولُ يدي.  
ويقولُ الطّيب :  
إليّ تعود.

فأنشد بينهما : هذي حرفة أسلافي...  
هذي حرفة أسلافي...

23 أوت 1997

\* ما يدي هذه إنّما ترجمان لاغيتي.

تجربة عمر كريم الفنية

# النقاط الذات في أوجه هيويتها

فاتح بن عامر





— ۱۰۰ —

1. *Journal of the American Medical Association*, 1997; 277: 1039-1043.

— — — — —

1. *Journal of the American Medical Association*, 1997; 277: 1033-1038.

1000

1. 23.12.02 2. 23.12.02

[illegible]

1000

*(continued)*

[illegible]

1 2 3

2000

1997

Figure 1. The effect of the concentration of the initiator on the polymerization of  $\alpha$ -methylstyrene in the presence of  $\text{Cu}(\text{NO}_3)_2 \cdot 3\text{H}_2\text{O}$  at  $50^\circ\text{C}$ .

10. *How do you feel about the way the world is changing?*







در این کتاب، به بررسی سبک زندگی و عادات و آداب و رسوم مردم ایران در دوره قاجار پرداخته شده است. این کتاب به عنوان یکی از مهم‌ترین منابع برای شناخت تاریخ و فرهنگ ایران در این دوره شناخته می‌شود. در این کتاب، به بررسی سبک زندگی و عادات و آداب و رسوم مردم ایران در دوره قاجار پرداخته شده است. این کتاب به عنوان یکی از مهم‌ترین منابع برای شناخت تاریخ و فرهنگ ایران در این دوره شناخته می‌شود.

در این کتاب، به بررسی سبک زندگی و عادات و آداب و رسوم مردم ایران در دوره قاجار پرداخته شده است. این کتاب به عنوان یکی از مهم‌ترین منابع برای شناخت تاریخ و فرهنگ ایران در این دوره شناخته می‌شود. در این کتاب، به بررسی سبک زندگی و عادات و آداب و رسوم مردم ایران در دوره قاجار پرداخته شده است. این کتاب به عنوان یکی از مهم‌ترین منابع برای شناخت تاریخ و فرهنگ ایران در این دوره شناخته می‌شود.



در این کتاب، به بررسی سبک زندگی و عادات و آداب و رسوم مردم ایران در دوره قاجار پرداخته شده است. این کتاب به عنوان یکی از مهم‌ترین منابع برای شناخت تاریخ و فرهنگ ایران در این دوره شناخته می‌شود. در این کتاب، به بررسی سبک زندگی و عادات و آداب و رسوم مردم ایران در دوره قاجار پرداخته شده است. این کتاب به عنوان یکی از مهم‌ترین منابع برای شناخت تاریخ و فرهنگ ایران در این دوره شناخته می‌شود.

در این کتاب، به بررسی سبک زندگی و عادات و آداب و رسوم مردم ایران در دوره قاجار پرداخته شده است. این کتاب به عنوان یکی از مهم‌ترین منابع برای شناخت تاریخ و فرهنگ ایران در این دوره شناخته می‌شود. در این کتاب، به بررسی سبک زندگی و عادات و آداب و رسوم مردم ایران در دوره قاجار پرداخته شده است. این کتاب به عنوان یکی از مهم‌ترین منابع برای شناخت تاریخ و فرهنگ ایران در این دوره شناخته می‌شود.



١ - الحوار بين ثلاثة أطراف

٢ - الحوار بين طرفين

الحوار بين ثلاثة أطراف

١ - الحوار بين طرفين

٢ - الحوار بين طرفين

٣ - الحوار بين طرفين

١ - الحوار بين طرفين

٢ - الحوار بين طرفين

٣ - الحوار بين طرفين

٤ - الحوار بين طرفين

٥ - الحوار بين طرفين

٦ - الحوار بين طرفين



١ - الحوار بين طرفين

٢ - الحوار بين طرفين

٣ - الحوار بين طرفين

٤ - الحوار بين طرفين

٥ - الحوار بين طرفين

٦ - الحوار بين طرفين

١ - الحوار بين طرفين

٢ - الحوار بين طرفين

٣ - الحوار بين طرفين

٤ - الحوار بين طرفين

٥ - الحوار بين طرفين

٦ - الحوار بين طرفين



در این زمینه، اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، با توجه به اهمیت اسناد و کتابخانه در توسعه و پیشرفت کشور، اقدام به جمع‌آوری و نگهداری اسناد و کتابخانه‌های مختلف کرده است.

این مجموعه اسناد و کتابخانه، شامل اسناد و کتابخانه‌های مختلف است که در طول تاریخ ایران جمع‌آوری شده است.

این مجموعه اسناد و کتابخانه، شامل اسناد و کتابخانه‌های مختلف است که در طول تاریخ ایران جمع‌آوری شده است.

این مجموعه اسناد و کتابخانه، شامل اسناد و کتابخانه‌های مختلف است که در طول تاریخ ایران جمع‌آوری شده است.

این مجموعه اسناد و کتابخانه، شامل اسناد و کتابخانه‌های مختلف است که در طول تاریخ ایران جمع‌آوری شده است.

این مجموعه اسناد و کتابخانه، شامل اسناد و کتابخانه‌های مختلف است که در طول تاریخ ایران جمع‌آوری شده است.

این مجموعه اسناد و کتابخانه، شامل اسناد و کتابخانه‌های مختلف است که در طول تاریخ ایران جمع‌آوری شده است.

این مجموعه اسناد و کتابخانه، شامل اسناد و کتابخانه‌های مختلف است که در طول تاریخ ایران جمع‌آوری شده است.

این مجموعه اسناد و کتابخانه، شامل اسناد و کتابخانه‌های مختلف است که در طول تاریخ ایران جمع‌آوری شده است.

این مجموعه اسناد و کتابخانه، شامل اسناد و کتابخانه‌های مختلف است که در طول تاریخ ایران جمع‌آوری شده است.

این مجموعه اسناد و کتابخانه، شامل اسناد و کتابخانه‌های مختلف است که در طول تاریخ ایران جمع‌آوری شده است.

این مجموعه اسناد و کتابخانه، شامل اسناد و کتابخانه‌های مختلف است که در طول تاریخ ایران جمع‌آوری شده است.

## ARCHIVE



صوفي - النخلة عممتا حسب ابن عربي ( الفتوحات المكيّة )  
 4 - حالة الاستغفار القصوى للحواس . كل الحواس حاضرة  
 5 - تحولية العناصر : اللون أصبح شمسا : محرق للذوات  
 - صغتي /أخذته : هذا التبادل في الأدوار يؤكد علاقة  
 الفنان بالمواد - ذات الطابع التواتري .  
 فيقدر ما يكون الاندھال والعطالة صدمة له واسطفا بقدر  
 ما يكون تقيله للعالم انتفاحا /إنتشائيا . يقول غنيت لها  
 وكأنه يشير للتحجر والطرب وهنا يمكننا موقعة ذات الفنان  
 حسب المخطط التالي :

اندھال وعطالة ساعة الإنتقاء بالعالم الخارجي ( الحدث ) -  
 احتواء العالم والإسواء عليه - الإنخراط والتغني حدّ  
 تحجر

- الفعل الحالي - التماهي والتماثل مع الذات الإلهية .  
 وهو موقع يقارب الرؤيا الصوفية  
 من الممر إلى الشيوخ - فالسالك والواصل - ثم الحلول .  
 وهو أيضا التحلي بمعنى التخلص التام من المادي ثم  
 التجلي وهو التطهر وأخيرا التحلي - معانقة الذات المخالفة .  
 ونستدل بالمقطوعة التالية :

يا أيها العاشق تسبق العاشق  
 يا أيها الفنان مرتبة ثانوية للفنان  
 لا تقل شيئا دعوة للصمت  
 دعوة للصمت وهي محل الوقفة عند المتصوفة لطلب  
 المدد وهنا يكمن الفعل أليس الفن عشقا قبل كل شيء ثم  
 أليس السمت أحلى والفعل أبلغ ؟

هذه هي دعوة عمر كريم وهو يمزج منعرجا نوعيا في  
 تصوره لنوع التشكيلي الذي هو عميقة عشق ندابية  
 ومائية ومشفة

- 1 - عشقية - إختلافية تولد الدهشة وتؤثت الحس الجمالي
- 2 - تدابرية - الإنصهارية في الآخر بقبوله والولوج إليه  
 توليد المسحة التراجيدية
- 3 - فنائية : خالصة من الشوائب المادية - فهو لا يبقى على

والطيب ... » . إذن هناك ضرورة ملحة لدى الفنان لا يمكن  
 للعقل أن يصوغ تصورها بسهولة أو بميكانيكية تجريبية  
 مثلما يؤكد ميرلوبونتي في كتابه « العين والعقل » .  
 فلدى عمر كريم طاقة أخرى يستمدّها من المادة ومن  
 الذات على حدّ سواء في علاقة تبادلية بينه وبين المواد .  
 تقوم فيها الحواس مقام المحرك فلنقرأ هذه المقطوعة  
 الشعرية التي أرفقها بإحدى منسوجاته « إحتراق »

نادتني  
 قالت أرقص وأنت تحت جفني  
 تحرك جناحي وجذعي  
 رأيت الجبل  
 واللون ...  
 صمعي .. أخذته  
 فكان شمسا  
 إردادت عمتي شموخا  
 كانت بأسقة  
 تهلو الشهب  
 نسج نولها خيط ألق  
 ذهلت ، غنيت لها  
 ولكبيراها صوت موسيقى  
 وللعشق قلت كلمة  
 كل الحواس حاضرة

تقوم الحوارية بين الفنان والمواد على صياغة الموقف  
 الوجودي في بونقة تكاد تكون رقيا للمراتب الصوفية .

- 1 - نادتني قالت : أوقفتي وقال لي : المواقف والمخاطبات  
 الفردي
- 2 - تحريك الضمائر وما تدل عليه العملية من افتتاح الفعل  
 على ضفتي الأنا والآخر في ظلّ صياغة نسقها متداع
- 3 - ذكر النخلة : إردادت عمتي شموخا - استعمال مصطلح

استواء التجريدي بالواقعي. كاد الطرق والسبل متعددة ولكن الهدف أو اللذة وأعادة.

وتحليل (منسوجة - منحوتة) تحت عنوان السفر 1989 منسوجة من مادة الصوف والريزين والجبس وهي عبارة عن جسم ممدّد ساكن لا حراك به كانه في سبات تحيط به وتلقه خيوط حمراء تمتد منه إلى المنسوج المفجّع في الأسفل لتحيط رتوقه مع نوع من الزخرف الثاني تتسك اليد بإحدى عناصره. هذا الجسم هو جسم الفنان بداته مسحوب عليه كمنثال بواسطة الجبس. تعتمد إذن عمر كريم أن يسكنه عمله وأن يعمل فوق منسوجه ويقطش شكله الحقيقي المواد التي يستعملها ويسافر حقا في سبات وضيئه سرا مسرور روحا إلى هناك.

وإذا ما استدللنا بمنسوجة الوجه Portrait 1987 أو فرحة الحياة 1992 لتلمسنا روح النحات لدى عمر كريم الذي يعتبر الفهم من الفن بمعنى آخر حضورا إنه اللعب على داخل المنسوج وتآخره تماما مثل اللعب على مستوى داخل الحجم وحارجه في السحت.

فمنسوجة مثل البراق 1983 كعمل خرافي وحكاياتي وتجريدي في نفس الوقت هي الفضاء المنسوج معلقا عموديا والمنسوج مفرّوصا أفقيا تربط بينهما كبة مخبلة من الصوف. يمكن للمناظر أن يذلي رأسه فينظر تحت رجله أو أن يرفعه فيشاهد أمامه جزءا علويا مملوءا بالأشكال الواقعية وفنون الواقعية والحرفية رموز من الموروث الحكائي البراق، الحبة الأشكال الانطروپومرفية واقع وخيال وحلم ويقظة يحركها الخط المنحني أساس العمل ويربط بينها توجيهها تظفر إلى بعضها البعض وجزءا سفي تجريدي يطفى عليه التحلزون والانحناءات الدالة على السرعة والإنسياب. هذان العالمان العلوي والسفلي هما التناقض بعينه والتكاسف في سره عمودي وأفقي يربط بينهما وحدة في الشكل والخط والإنحناء. عالم ميتافيزيقي وعالم تجريدي يوحدتهما الفنان في شاعرية واختيارات لونية

المفاهيم مثلما قلنا سابقا إنما ينادرها منزلا إياها لإبتداع عالم مرئي (حسي) يرقى بها إلى مطلقها.

فمنسوجة كياب الحنين التي جسست منحوتة مثلها تماما من حيث المنطلق والمفهوم (باب عمر بالمرسي : معنود بالدعوة Invitation ليست إلا فتقا مرتوقا في نسج الصوف والخيوط تمرّ منه كويرات نحاسية عددها ست وكانها الأراضي سبع. ست مجسّسة والسابعة يتوقع عليها الفنان والرائي حدّ سواء. أما الزخارف فقد امتدت أفقية كأنها السماوات متراصة أو البحار يفصل بينها البررخ.

أما باب عمر المنعز نحتا بالمواد الحديدية فهو باب مفتوح على باب أصغر في وضع متعامد، أحدهما شرقا وغربا والآخر جنوبا وشمالا. مما فتح الباب على الجهات الأربع وهي اتجاهات تصب في مركز واحد وتخرج منه علاوة على الإرتفاع العالي (عشرة أمتار) كانه بالنعل بكرة باب العرش المفتوح إلى أعلى.

إن أعمال كريم تأخذنا إلى نقطة بعيدة من الوعي الذي يتطلب جماليات جامدة للتعامل معها فهي تستعصي لتحركها من موقع إلى موقع من سياقات الثقيل. فهو يمنح المنسوجة على البعد الثالث لتصبح منسوجة منحوتة فباب الحنين لها واجهتان وقائمة في وضع عمودي. فكان أن غادرت المنسوجة الوضع الأفقي ثم غادرت الحائط وانصبت (أصبحت نصيبا) على حامل Socle. ووظف فيها عمر كريم اللتواتر البارزة. كزخارف وأدرج فيها أحجاما كروية. (نفس الأمر ينسحب على العديد من المنسوجات التي وظف فيها أحجاما حزفية. منحوتة أو مصنوعة. أو التي وظف فيها الفراغات والواجهتان نذكر 1=2 منسوجة (3 م / 2.5 م) أنجزها سنة 1983 وهي تحتوي على واجهتين الأولى فضاء تجريدي التركيب بتتواتر بارزة والثانية بها مجموعة من الهلوانات المجسّمة حجما ورسمًا ذات أزياء تونسية ومسحة طفلية. 1=2 الوجه الأول يساوي الوجه الثاني هي المقارقة إذن. في





مثلما يشير الناقد نمسي أحمد برون الذي يقول: «ما يقدمه عمر كبره إلى طموح ابتكاري وإلى روح

صاحبة في تسويق التضاد صوتيا ولونيا وكان السرعة  
... في مستوى التقفية نبحث خلف السرعة الذي  
في بعد ...



1. The book is a hardcover with a dark, textured cover. The title 'ARCHIVE' is printed in large, bold, white capital letters. Below the title, the author's name 'Akhmed' is printed in a smaller font. The book is standing upright on a wooden surface.

2. The book is a hardcover with a dark, textured cover. The title 'ARCHIVE' is printed in large, bold, white capital letters. Below the title, the author's name 'Akhmed' is printed in a smaller font. The book is standing upright on a wooden surface.



ولتنظر إلى منحوتة أغنية المنشطية المنجزة بالمرسى كيف تحولت الأغنية الشعبية الخاصة بالكوفية الصوفية لاهالي المحرس إلى مشهد مفتوح يؤسس فزاعه إمتلاء وتضيف إليه مادة لتجازه بعده الدرامي وكأنها مسرحية للحكاية . هنا تنتزل مرجعية الواقع وبشكل المحلي مطلق العمل الفني بفعل الفنان تجاريف في جسم الإسميت لهيات نسائية واقفة يربط بينها المنحني ولون المادة وظلال الجوف الفارغ المحيل على الإمتلاء . يقليل من الزخارف وشيء بسيط من التنوع . بالمحرس هناك ولد العمل ونشأت الفكرة وصيغت منها جميع عمل آخر معنون بالصفحات Les pages ولدت فكرته بالمغرب أثناء الإستعداد للذهاب نحو المهرجان سنة 1989 وهكذا أيضا نشأ عمل نحتي براشانا بلينان . بعنوان براسان . تقوم إليهم المسحنيات بصمة على رعية الفنان في لون المواد الصلبة بأعسر التقنيات . ورققات متدلية بالإسمت والزراب منعطفة تتسربل على إمتداد أفقي في منجز صفحات 1989 وخطوط منحنية في جسم صخرة لبنانية في منحوتة الرأس أنا - روح واحدة تسكن موقعين . هذا هو عمر كريم - فنان الرائحة المسافرة من نقية إلى تقنية ومن مادة إلى مادة وفنان اللمس المشعير من منجز إلى منجز وفنان الحضور الكامل من موقع إلى آخره كل الحواس حاضرة وكل الملكات تعمل في توافق لأجل غاية واحدة هي تحديث الشكل ولولج التجربة الذاتية كعمارة لا تعاش إلا مرة واحدة .

لذلك ألقى بنفسه (نقصد عمر كريم) دون أن يفكر في النتيجة . لأن النجاة نفسها هي الظفر بالدات قبل الإغاطها جثة لذاتها بل أثناء تمكنها من كامل حيويتها واقتدارها .

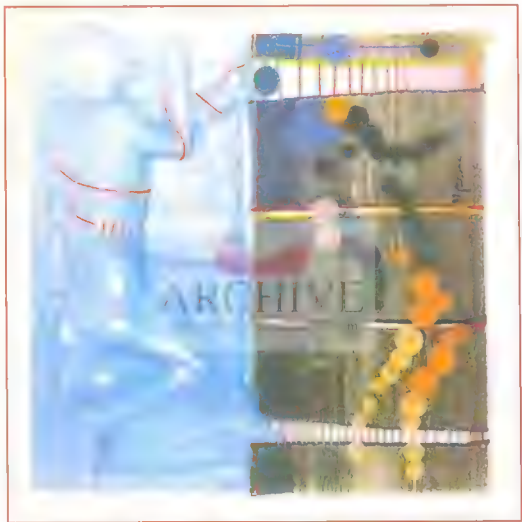
تأثيث الفضاء وتحويله حتى وإن استعمل الزخارف الماثوفة . فجعل أعماله تحتوي كماً هائلاً من الزخارف لها موقعها في المرجعية التراثية أو الواقعية لكنها تأخذ وظيفة جديدة هي فرض العلاقات التجاذبية والتراسلية بين القطع المؤنفة للعمل الواحد . فأعمال كريم متصلة إتصالاً مباشراً بالنحت أولاً وبالفضاء والحدثة ثانياً فليس أجمل من النحت صنعتته تهب الشكل والمغلق وما الإله إلا نحنات أولاً لذلك تثبت رؤى عمر كريم على مجموعة من المرتكزات هي أساساً :

- الشكل تحديداً ونهضة
- الفضاء مرجعية وعقلا
- الانصهارية في الواقع المادي والروحي
- التفريجية كعقيدة
- الشاعرية والمغايرة
- العقيدة والتعاقد .

في البدء ليس ثمة شكل ثابت أو محدد يقع الإطلاق منه والبناء عليه إنما الأشكال تتوالد . يحلم عمر كريم برسم لا إطار له أو الفراغ - فالفضاء صمت والصمت فراغ سيشرح ، يمتلئ بمفاهيم وبحركة وينفلج الشكل بمادته . ويتأول الكلام ثم يتوازن الصمت بالصوت فتتألف القطعة في استنباط العكرة والخيوط تمتد وما عليك إلا الإمساك بحيط للقراءة .

أما الواقع فهو واقعان يلدان واقعا ثالثا .

الواقع المرجعية ، حكاية ، موقع ، مواد ، أسطورة ، وهو ثابت الواقع الذاتي للفنان واقع متحرك بفعل التفريجات (الحدث) أما الواقع الوليد فهو واقع المادة وظيفياً وجسمالياً .



## مجمع كرم

إلى كورنيليا أديب 1974

بالعينة في الفن الإسلامي

أداة العقل نزل في

1984 : القرون

تونس

1987 - 1991 - 1996

بمعارض اتحاد التشكيل

1991 : قاعة بلا

التصميم بتونس

1992 : رواق صوب

1994 : رواق السعد

# ARCHIVE

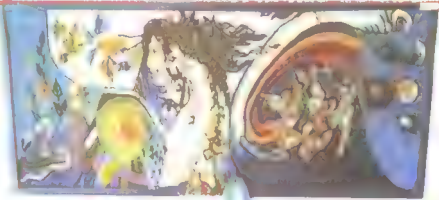
1994-1996

مجموعة للفنون التشكيلية

البحر بالبلاد

إيطاليا







3. كوكب القوس

مجلد 2: سلسلة المجلدات

201 - مجلد 2: عمل المجلد

21 - مجلد 1: عمل المجلد

المجلدات: عمل المجلدات

المجلدات: عمل المجلدات

المجلدات: عمل المجلدات

المجلدات: عمل المجلدات

المجلدات: عمل المجلدات

المجلدات: عمل المجلدات

المجلدات: عمل المجلدات

المجلدات: عمل المجلدات

المجلدات: عمل المجلدات

خالد الوغلاني

## حيثما تلك القصيدة صمتها

فَلْ مَا نَشَاءُ

لَا بُدَّ أَنْ تَدَّ اعْصِيْدَةُ صَمْتِهَا

فَأَقْصُ عَلَى حَسَدِ سَاوَاةٍ وَلَا تَحْفَ

فَلْ مَوْنُ الْآتِي .

فُلْكَ امْتَعَاةٌ صَمْتٌ شَهِدَتْ دِمَاءُكَ فِي السَّحَابِ

فُلْ بِسَمَةِ، وَقَدْتُ عَلَى شَفَةِ الرُّصَمِيعِ ...

وَأَسْبَلْتُ جَفْنِ الْحَيَاةِ

فَنَاهَتْ الدُّنْيَا .

وَمَاتَ الْوَقْتُ ...

وَانْتَهَتْ الْجَهَاتُ

لَمْ يَبْقَ غَيْرُكَ ...

وَأَعْتَصَارَاتُ الْقَصِيْدَةِ وَالْمَمَاتُ ...

وَمَسَالِكُ الْخَوْفِ الْمُسَافِرِ .

وَالْأَسْفُ

فُلْكَ انْتِصَارًا ... وَانْتِصَارًا ...

وانكساراً فوق شطآن القصيدة...

وانصرف.

\* \* \*

لم يبق من لون الزمان...

سوى قصيدك وردة سبت شذاها

لم يبق موتك من سناها

غير القليل الذابل المسجون في قعر الزجاج

جذب إحد...

خمس موج هذا الليل واصبر...

ربما أتت القصيدة...

أو نهأت أنجم الليل المكبل في رواها

ليس لي من جنة الكتب العتيقة

غير صوت خافت...

يحوي على طفر الدواة

فاكتب وكس...

أو فليمر الموت جسراً فوق صمتك

وليمر إلى دواتك

ولنكس كون القصيدة منتهها

\* \* \*

عينك مركبة على موج الورق

والريح تعصف بي

ويقتلني سؤال في خطاك...

يؤرق الماضين حول فتالي

من يفتد الآن القصيدة من سراديب الغرق

من يفتد الآن القصيدة من هوائ

عسي

أو انضحي كي لا أحبك أو أراك

موت الكلام عليك مفتتح القلق

غرق الغرق

ناظف شراعت...

وانتشل ذمك المبعثر في سكون الليل

والتحف الورق.

محمد النجار

## مقامة الموت

قد حطت ملامحه

على بواهدنا، والدرّب مهجور

... ..

يا سيدي... لا تطف بالارض، ذا دُنا

وادخل على عجل ظلماتنا نور

\* \* \*

وخرجت نحو ممالك الصحراء

مُتكنًا على طلي

رأيت العاء يتبع من يدي

من حط هذا العشب بين اصابي

ومضى كطيف في اقاصي الريح<sup>٥</sup>

الليل مُفترق النوارس

عند باب الشهر

والثيران فاكهة الحنين

مازلت اركض فوق منحدر السنين

شجر النهاية والمواكب مُفغرة

يا... نُحن، ياخذنا البعيد

إلى ظلام المقبرة

.. اصمت!

هل أفتح اذنا؟



\* \* \*

هَلْ كُنْتُ أَسْرَقُ نَارًا مِنْ مَمَالِكِهِمْ ؟  
هَذَا رَمَادِي عَلَى أَعْتَابِهِ أَقْفُ  
وَقُلْتُ سَوْفَ أَشُقُّ الْبَحْرَ يَا أَهْبِي  
وَحِمْنِي أَشْرِقْ خَلْفَ الرِّيحِ نَاتِلِفُ  
مَلِكُ الْبَحْرِ مِنْ ضِلْعِي قَدْ انْبَثَقْتُ  
وَهَا أَنَا فِي أَقَاصِي النَّهْرِ ارْتَجِفُ

هَلْ كُنْتُ أَصْعَدُ سَحُوبٍ ؟ أَمْ تُرَى ظِمْنِي  
يَطْفَعُو عَلَى الْمَاءِ ؟ أَمْ غُصْنٌ مِنَ النَّارِ ؟  
... انصت !

لَقَدْ قَرَأَ الطَّلَاسِمُ فَوْقَ بَابِ الْغَارِ  
وَادِدٌ ؟ .. !

غَرِيبٌ، وَالْمَرَآكِبُ مُقْفَرَةٌ  
سِرْبُ الْحُرُوفِ يُحْفَظُ فَوْقَ طُغُولِنِي  
رَمْلُ التَّوَهُجِ بِالنِّهَازِ  
فِي ظِلَامِ الْمَغِيرَةِ

وَالشَّمْسُ تَخْرُجُ مِنْ ظِلَامِ الْغَارِ  
عَلَّقْتُ فِي بَابِ التَّوَارِسِ جُبَّتِي  
كَانَتْ دِمَائِي آخِرَ الصَّلَوَاتِ خَلْفِي  
وَأَسْرَوْتُ بِمَعْيَدِ النَّارِ

\* \* \*

مَا كُلُّ هَذَا الثُّورِ أَحْدَقُ بِي ؟  
أَحْدَقُ فِي خُطَامِي مَخَاةُ  
وَأُطْلُ مِنْ قُبْرِي وَأَخْرُجُ كَالْخِرَافَةِ  
يَا .. هُمَالِكَ رُوحَهَا  
كَانَتْ كَكُلِّ الْعُثْبِ  
تَحْبِسُ وَحْدَهَا فِي مَائِمِي  
سَلَمْتُ، ثُمَّ قَعَدْتُ  
مِلْءَ الدَّهْشَةِ الْأُولَى  
وَقَرَقَطْتُ الْقَصَائِدُ مِنْ دَمِي

## وحيم جماعي

### ما تيسر من بينات القصائد

وليسَت امرأة خارقة  
في فراشي تموج  
وليسَت حلماً رائعاً  
من الآتي يأتي عجولاً  
لنبيء الربوا  
هي "مقطعة"  
رسائل قدسه  
تعبق الآن بالذكرى

#### • الذكرى 2

المرأة التي تهدأ  
على صدرى الآن  
تستفيقي مدعورة  
على وقع رعدة غامضة  
.....

نامي ...

أيها المرأة،

نامي ...

فلا شيء لا شيء

إنها الذكرى فقط

تجرّح روحي

مثل باقوس بعيد

#### • وحدة

نادل المقهى  
قد يلقي ندائي  
الصديق لا برد السلام  
بالع الوردة على غير عادته  
لا يهش حين الوح  
الرّية يه يه يه ...  
تعزف حقلها في العظام  
أما التّبيذ

فما عاد بضيف لعمري

سبير عديدة

لنبيذ كفة الموت

...

إد ...

أنت لست معي

#### • الذكرى 1

هذه الرائحة

ليست رسالة غامضة

تسلّ إلي

من شرفة البيت

لا ...

هكذا الحارسُ قالَ : وعادَ  
يُوصدُ المقبرةُ

### ● صرخة

كلُّما هذه المرأةُ خرَّتْ  
ويثَّتِ القوضى في الأمكنةِ  
يصرخُ الشاعرُ في :  
كَمْ سَنَةً يا غريبُ...  
كَمْ سَنَةً؟؟؟

### ● للموت

واقف في سبيلِ انقطاع  
مُعدِّ في السحابةِ المُقبرةِ  
فَرَّتِ الروحُ الحبيبةُ  
عرت الهيكل من كل شيء  
وسم سمها حتى...  
ورقيقة الثوبِ

واقف في انتظار العجيبةِ  
ذاهل في وضوح الدمارِ  
قطارُ القلائين مرَّ  
والثالثُ بعدهُ يغوتُ  
فمعتى أيها الداهلُ في

تستعيق قليلا

قليلا فقط

تلم نقاياك مني

ومثل قطاراتك تمضي

وتتركني بعدك

بارئتاح أموت ؟

### ● العاصفة

هكذا دائما  
أيتها المرأة الضروسُ  
بالتفانة واحدة  
وبتلويحة وحشية  
من شعرك الفجري  
تنطلق خلفك الضاحية الهادئة  
لتضيع في المدينة

### ● حيرة

مستوحش، وغريب،  
ومشتعل في السؤالِ  
يسأل من حاتته الشاعرُ  
لَهُ العُرَّةُ الآن  
والشك في الاجتماعين  
لَهُ الحيرة الدائمة  
والولاء للزئمة المارقين

.....

وكعادته الشاعر مُفرد  
يدور في رغبة مرتين  
يتدهش في المكان الحبيب  
ويصرخ ملء حبرته :  
إنضج مرة  
إنضج... يا سبيل العريب

### ● جوع

سعيدا...

أسرع المبت  
سغيا على... ميتتين  
إلى بائع مكفهر  
واشترى تذكرة  
-لما ترل-  
للغواجم حصّة منك.

رضا محمد العبيدي

## أعشأش السماء... ما يساقط من اللّخو الهشّ

رائته...  
على كتفيه العاريتين أكوام النور  
يرشّ بدم الآفاق الفجرية الرياح الالاعية بأوراق  
التوت  
يعرض الدواخل للشمس  
وينفخ في الناي :  
انفاسي الأهواء الزرقاء  
خيوط الامطار تشدّ السماء إلى الأرض  
جداول اللهب الرّاكض بالأعماق  
ما تعربشه الملائكة في قرص الشمس  
شمس الظهيرة  
تلك التي ما إن نرفع إليها الرؤوس  
حتّى تفيض أعيننا بالدموع !  
هي الاطيار أنجمه الوحيدة  
تملأ بللّزقلايت الزاهية اجواء مقبرته المشعة  
بانجاش  
تهبط برهة كي تنبش أثره ذهوله  
ثم تطير إلى السماء البعيدة  
وبين مخالبتها الخضراء  
أعواد عظامه مثل أراجيح جدلانة  
حركي أغصانك يا لغتي  
مهدي بالرقصات دروبي في حناجر النار  
أنا طفل الغيم العالي  
ألهو بأنفاس المياه على شواطئ الشمس  
وانقر بالآعود على أضلاعي كيما أخلخل  
الأشجار  
ربما نبت مع وردة في حديقة البيت القديم  
ربما طفحت أوعية دمي بالنهار !

هناك

في باحة الأفاصي

ينحني كتمثال الثلج على حزمة روحه

يدعك باظفاره المائية بلور الذّاكرة

ويصفني

للزّغاريد الحارقة داخل جمجمته

هذه التي يغرفها كلّ صباح

من المغسل الرّخاميّ

الأبيض !

إنّها النّار

النّار القديمة التي أضاءت حكايتها الصغيرة

راسمةً على الجدران الطينية أطراف المجرع الغابي .

الأغصان تطفئ كمفاصل الأطفال في لحاف الولادة

الدموية .

الرّعول تركض بحوافر شمسية تحرق جلد الأرض

المتفرّج بالقداميّ .

السيول تجرف أعشاب العتمات .

الأشجار تنتهد

والأطيار البرّاقة

تلقط على عجل ما يساقط من اللّغو الهشّ كي تبنيّ

أعشاش السّماء

ما أهذي به الآن

عاضاً على لذّاته الججميّة بأسناني البيضاء

وأنا أسير في كهف الرّوح بقدمين من رمل حارق

متأبطاً ضفائر أمي

صارخاً في جبال « خمير »

هلّمي

هلّمي

نايات أصابعي تزعق بالحنوّ القديم !

( دع حليب الثّين يجرّح منك الشّفاء

العق كالأرياح شدّه

تمسّك بالخيط الأبيض

والرّوح من خلف طائفة

الرّوح

نلتك التي ستشق في فضاء الفراغ

مجاربك إلى

اللّه ! )

راقصة

أطلّت أضواء الرّوح من شقوق المياه الأولى

ذلك العالم النّهاريّ يطفو على جيد الرّعشات .

ذلك الطّقس الثّورانيّ يرتّب على ذوق امرأة قديمة

الوان قوس قزح

كيما يلهمي الطّفّل الدّامع

في دوح الدّاخل .

## حشاد الزموري

### نزوات الهمت

من تلك... تلوح... وتحتفي بي، مشاهد عزله ساعر

حشدًا السند

بني أندكر .

ما مضى وما يأتي

متشربًا بشاشة الليل وما تخفي

اشحذ لفتي كلامًا بلا وزن ولا قافية.

كقولي :

أفي الجسد ما يكفي من الخلايا، والحروب كما لا

يُطاق كثيرة.

أوشح مع «حبيل» أعرق الصدقات. عملاق حزين

قليل الكلام هو... أعلم كل تفاصيل أفكاره.

يشير إلى بياض الصنفة - كأنه يرى ثلوج الألب -

ميتسما يقول أكتب !

لا تخلص من شعور بنشوب حرب أهلية تكاد تأتي علي

تماسك الشاعر الهش، علي أن أكون ماسينشان أيضًا

وجسريق وعقة وكسلة، أردحم بشعور بعدد بحوم

سماء يومئديا الصافية. . وبعض الآلهة، أحكم

أوعسطوس أو البلوي أو ابن حلدون أو موريسكيًا

يبحث في البراكين المطفأة عن جمر أو حرف سبله ؟

إمراة تشرح معاني الأشياء المهملة :

رسمٌ على جبهة بطل يرفض دوره ثم يؤدي سرعة

مدهشة !

قنديل سحري لا يطيع إلا من علم سر الجنون :

نوره لا يضيء إلا خرائب هجرها المرح.

سملكٌ يطير ليلا لهداية السفن النائية.

فتيات صغيرات يغارلن طاغور في «هايد بارك».

ومادا أيضًا ؟

باقه ورد لحارس معبد «ثانيت».

من غيره يعلم رموز الرتبة الغامضة ؟

يرضي رغباتها الخفية !

لكنه في لحظة وعي نادرة أخرجنا فجأة من الحلم

لئلا نغضب الآلهة بولعنا الشديد بالمعرفة.

ودفعنا في متاهة الصمت.

صمتٌ لا تعبّر القوافل ولا الأرواح الشريرة ولا أطياف

الذين ماتوا أحياء وشاهدوا مبهوتين محو جثثهم...

يشذبُ الورد في بساتين غربته الدائمة .  
أحدثُ صمتي :

حُثامُ الكُدسِ منحوتات الكوبالت والمانغانيز، كاكلة  
الحلزون القيصيين ؟ أشوي على جمر الدهشة نزوات  
الجسد ومقدسات الهمجية . أعلنُ أمام أبواب المدن  
المتوهجة : لست سوى جلف أرعنٍ وأعرفُ أجدادي  
جيداً . كلُّما اخترقت «الكيماس» وجدت آثار خطاهم  
واستعدت طقوسهم كرقصٍ لمحو الخطيئة يجعل من  
جسد حواء رسالة من الله عميقة الحكمة، اتقبلها  
خاشعاً اغتسل في رفرقة المنابع الأصلية.

● كان أصوغ حلماً يأخذ كامل ذهني، في أعرق  
حالات اليقظة فابني «قرط حدثت» الرائعة، من حرية  
أسوارها.

● كان أنصت في الصمت لصوت المار بالبراري :  
هذه الأرض لي جسد، أنا وروحه التي لن تموت من كل  
حذب يجيؤون، من كل صوب... بالكهنة تريق الدماء .  
يدعون عشق هذا التراب الذي سقته جروحى . ويأتون  
بحرب لم ترداها، يقولون عنا برايرة وهم قتلنى...  
سامضى بعيداً في كهوف النسيان ولن أترك لجوقرط إلا  
حلقي المستحيل !

● كان نحاصرني أطراف هويتي :  
اجب... من أنت ؟

ولا من موجب  
غير تيهي في قباني نجد ودارات الجفاف وأساطير  
العرب البائدة .  
هممتُ بتمر الحكم الخفية أسأله .  
قلتُ :

إني وهن اليقين متي وخبا التألق في العناد  
فألهمني لغة لا يبددها الإفصاح عن رغبتها

قلت : المدينة غاب  
وأنا متفرّد في الغياب  
حانات ضئيلة بما يروى  
وفي كل متعطف ذاتية تتجمل  
وتدعو بخلخيل صفيق .  
إني خفت أن أميل كل الميل فلا أعدل .  
قلت : أيها العرش الخفي  
يا بديع الحكمة والجنون  
أنى يكون لي بلوغ مرتبة الحلول ؟  
قال : هو علي حين فامض في الفصول  
إلى الجهر بحال التدفق واهجر حطام الغناء  
ودفعني في فجر الرغبة الطاهرة  
تجري اللهب المضرّة العتيقة .

استنقذتني من تشاها الدهول  
صوتية؟ أم كانه غضوب ؟  
ولير عرشها... مضجع في الغسق .  
فدس مولاي رسي أعية المدد :  
أسطورة الحلق، ترتابل عشتار  
أناملي داعبت مخمل حيدها  
وسحابة التبع تسربت في نايما القصيدة .  
أرى الشمس تبارك لحظة البدء... سفر التكوين .  
وأنا مكبل في رهبة اليسر المفاجئ .  
من أنت ؟ تقول الهواجس ملتدة باللغة العتيقة  
في فمي، مخبلة في شعرها أو سحرها .

- أقاوم العرق في جمهور تدفق على الجسر كأنه يخرج  
من البحر  
أنا الآن الزائل السرمدي  
حتبعل - جوقرطة - ماسينان .  
راع والتجوم رعيتي  
فتى ضاحك يداعب ماء زغوان وفرنانة الأبد

ملكُ السَّهول، محاربُ جبالِ الأسد،

ابن زياد أنا

وحفيد الكاهنة والجازية وسبابس الأزل.

أنا اللأ شيء الغبار - تربة الأرض ومجد السماء -

معشوق ثابت

أنا الآن... أنا، في حضنها... روحان حللنا جسدا

جسدان إنما روح واحدة.

قلبي مشرقة في تضاريس الوطن، تؤرقني خلافات

الآلهة، رطانات غزاة ومرزقة.

لا يُنقذني إلا الرّحيل بحثا عن كلال المعني.

من يضيء الشغور إذا المشاعل انكدرت ؟

عصافير تعب الفردوس إلى مستقر لها

الفيروان ساهمة في الغياب أو تهاجر حلتها

في نقوش ماضيها ونسيان العبادلة

ووزاما اختفت في الحداد

وأنا موزع في مدد الصحراء وبحر المداد.

أسوار مدينتي تحلم : قراصنة أسرى وأشرعة الغرارة

تمزقها رياح الشلوق.

من يضيء الشغور إذا المشاعل انكدرت

من يلثم قلوب الهاربين من تباريح الهوى

من سيأتي بالموعد إلى الوقت في حينه

ينقذ الأسرى من سهو جلاذهم نهب فسحة

لأحلام الأبرياء ؟

زمن حافل بأعراس القرى - مواكب الرّحيل

عن عابر الأزمنة - أنين أوتارها مديد يتجعد

ثم يسقط في كسل القيقظ وموأل الصراصر -

بينما انفردت بمفرقة الفرار - أغوتني ذرثها

النادرة - فكان الذي سيكون - إنها سندي - فعل التجاوز -

نخلة الرطب الجني - ما سواها حصن تأكل - وهي

رثة الوله - قدس أقداسي ومحارب معارجي - فيروزة

الحلم -

برج الحوزاء يحتضن عطارد الحزين.

وساهر - كأنه يرى في الليل نوايا الغيب -

يسمع على الصّفحة... صدى الوحي -

وما كتب إذ كتب - إنما القلم ترجم إشراق الخفاء -

قلت استترق السمع يا شيطان الشعر فاكتب

ما ترى - أم تخادعني - أم هو اعذب الشعر - ... ؟

يا ملهمي دلني - فإذا هجرتهم هجرا جميلا - والقيت

عليّ قولا ثقيلا - كنت كمتحيل انتصاره منفى

الغريب - أو عاشقا من أمازيغ يعد في الصحراء

لعمشقه جنة الماوى. مدينة من قصور الطين المجفّف

وميتهم الغبار يهبط بأحواض السمك الملون -

حيث يظلّ النّهر من العقيق.

مقرب أنت يا طيفي

كطائر قطبي في صحراء الطوارق

مسرّفا في كل شيء - حتى في الصبر الجميل وفي

الحظ.

● شموع أحوالي انطفأت - فتاوهي أينها

الغائبة في الزمن المحتط - يا راء الأرق - وابكمشي

في سورة الوداع صورة للهباء - لا تسالي كيف -

إن هو إلا مقام لا يدرك كنهه إلا الأنبياء - والرأسخون

في أسرار الغواية.

● طائر باز أنت يا طيفي.

الآن أرى :

« لحظة العشق قامت بين عرصات مرمرها زيد شهيد

فدبا في انصهار أرني ثم انتفضنا وسكبنا ماء الطلأ هي



ورقادة تغفو... يرقبها الغيم يوماً ويتركها لدى جندها  
ويحطّر في الشمال - يبلل ما تبقى من صوامع الدونات  
وأطلال المسارح الخالية وأرضاً حرثت بالملح ولم  
تمت أشجارها - هي قرطاج تكذب نبوءات «كاتون» -  
فلا يكسح الحزن دقاتي - أين حكمة حنبل لتحمو  
خياتات تجار العاج والزيت وتماثيل الآلهة الغريبة ؟  
ترى من أين أتيت أنا ؟ حتى خراطتي ترفض الإمتثال  
لاغنية تشتفي الانتصار - وسير البدو أضاعت أثر  
الخطى في الكثبان وأيام الرباء - وكتمان صنهاجة أردى  
في الصمت الصدى.

أري البجعات تطير إلى الشمال - بليغ شوقها لبراءة الثلج  
- سيقلس ريشهن في التماع البياض - ويذكرن  
«إشكيل» وجبل الرصاص - تمبوكتو التي يورك حولها  
ترجل إيتا - إثم تركيف فعل بالبراري الجفاف والدهر  
يجادل السيلان ؟

تحت طبقة سمكة من الصدفيات والأنوف الحجرية  
المجدوعة وحزن التكاللي - وأوان معدنية وأنياب عاجية  
ونقود فضية وورود كلسية... كانت الكتابة ضمنية  
بالأوصاف لا تفصح عن تعب العبيد وأسرار النساء  
وخوف الأطفال وطعم النبيذ. إنما هي اعترافات ملك  
غامض الإسم : «ما أنا بالطاغية. كثيراً ما غفرت  
لأعدائي. مياهي تحفر الأودية العميقة. اصروغ الجبال  
على السهول أكسوها بالثلج والصخر وأهبها الأشباح  
القدامى.

كلماتي تتناثر... تنتظم منارات للمسافرين غربا عبر  
غابات الفلين والصنوبر والمقابر البحرية. امرأة غريبة  
التقطت الفاظي لتبني بها مدينة على ضفة بحرية نائية.  
إنها تلاحظ أن بعضها لا يصلح إلا للزينة. كجداريات  
المعابد وبعضها يتدفق وما من هدف له إلا إغواءها،  
ولكنها ترشوني بلطف أنوثتها الطافحة. إنها تعلم

صاد الصفاء - اطربها الولع بإيقاع الصباة وأنعام الحوى  
- أضفيت عليها أسماءها الحسنى فذستى الشقة -  
محراب صلاتي - سبية مناقبي والآثي - قصيدي  
العارية.

● ليل الشجون - يدور على غصون - تهيات فتنة  
المعرفة - عين الخلاعة - وبات المجنون - ملائكة شهوة  
- إني رايت تفاصيل المنتهى - سدرة المعنى - كل  
المعارج لحظة فيها - «إنما اصطفتك لنفسي أبرقت» -  
أفصحت في الغسق عن سرها - تجلت - لفها علمي  
وكان ثوبا لها - معادن الأرواح - خيماء اللقاء - انصهار  
الإسماء - جنوح اللغة إلى توحد المعنى - سبحانها لغة  
البهاء - حروف تشكل الألوان في قزح الهوى - نسيث  
نكهة الحلم، نعم - وأحن إلى شجرة الثوت في باحة لهر  
الطعمونة - بهجة الذئشة الأولى، حباتها قهبا لإقربها بلا  
سبب - وأسرار النشوة : براعة الخلق : الجنة الملائك  
من شرفة مغلقة - أحن لها - صيتي الفاشيد تغزل الزريع  
بها - زفيرها إذ يجامعها الشتاء.

● من أين لي مسك بستان لا إثم فيه. ياسيدي التاريخ  
فك أسري لأبعث حراً ميلتقي جورقة بحنبل وفمرسان  
طارق ببحر المستحيل - وبربرة الأجداد بلقاح الضاد  
الشمين.

الا زلت تخافني ؟ قال ملك الوندال. (أجدي هو  
أيضاً؟) يدعوني لهجة الحرية القصوى... التمرد -  
جلوة السر السحيق - خلوة النور - حفل السخاء - في  
غفلة من روما اجترحتنا أساطير البراءة - اقتسمنا غريف  
المعرفة - احتفلنا بلون الماء - وثابتت تفك رموز  
موزاييك الدهور - كذلك هي تقول الحب - دون لفظ  
نوح.

● كتب الفتوحات مشرعة والحوارج أشباح من رماذ -

لا تكن مثلما وصفوك، أيها العربي المشرد.  
لا تنهزم يا أسيراً لدى روما وحلماً جميلاً في أحضان  
الأندلس. وعلمتني أبجدية النار وعلمتني النبذة بعيد  
الروح من موتها. ثم قالت :  
الأ تترتوي ؟ !

هي الفتنة الوجه :  
كلما أهدئت من اللسان رطانتها،  
نزعته عن وجهي القناع ساعرة  
فبدت وجوه ابن العبد وتابط شره.  
أيها العربي لأي قوم أنت أميل ؟

● كثيراً ما يلاحقني المستحيل - تحاورني جثتي ثم  
تميل على ياسي : هذا الذي يقول ويستقبل - وهذا  
الذي **قوله** كل الأصول لمقتنع بأنه الأصل - أيها  
السحابة تبسط من موتك - ها قد جهرت الموابك  
لأنصارك وتترك بورد الحد الأسيل - إنهض - أم هو  
الموت الذي كنت تصف وفي يدك لم يزل السيف  
الصقيل.

هي الفتنة الوجه - اللغة الساحرة - أيما كنت تطاردني  
: أيها العربي - من جعل منك نديم الشجر والأرصفة -  
فاقول كفى : ما عاد مكاناً في الجسد لرصاصة مختلفة.

هي الساحرة. من كل قبلة واجهتني :  
أيها العربي، إنهض من موتك - ها قد أعدوا لك حضارة  
الليل - ولغة المصلحة.

فاقول انتظري - أحصي كم فتحت من حانة وكم سببت  
من عاهرة.

انتظري :  
اغرق هذه الصفحة في الحبر - أسأل المشجب عن  
قميصي - أعيد إلى مواضعها الحروف.

ولكنني لا أخاف ثعبان الجنة ولي معرفة مطلقة  
بالمستحيل وبالجمر والنجم الثاقب وبالتيفياع.

قيل : كلنا يعلم.  
عربي وتبحث في أرض الحسم عن نسج الصفاء.  
مثلهم. في كل واد تهيم. فقل ما تفعل لينبع الشعر من  
بعض الصخور ؟ ألا فعلت ما تقول لترسم حفريات  
الذاكرة صورة وطن جميل !

لكم شعركم ولي شعري - وليداء العرب القداس  
سجعها - إني تحنث ولن أجيء إلى عكاظ - هلاً  
اكتشفتم مدن السفر في تيهكم - وأنت، هلاً انحنيت  
لمن صاغ وصفاً بديعاً لمقلتيك وقال عنك : فضة  
المعجزة - أنوار مشكاة سر العاشقين - ورده نقض  
المستحيل - كوكب الإبتسامة القائلة - **موجة الذئبة**  
لحظة التوق للإلتحاق بالهيج.

عربي إذا ! ليس لي إلا سهوات الخيل وخيمة في  
مغازات الإكتشاف.

● وجه فاتن يهيم : أسرفت في نقض الغبار عن ميت  
الأوثان. هلاً امتطيت براق الخرافات القادمة (تندفق)  
بالمعجزات بين البنائيات الشاهقة والأنهار الرمادية  
والزواحف المعدنية العملاقة) أين يضيع صوتك  
كضجة بحر غضوب لا يسمعه أحد حتى ولا الطيور  
المهددة بالإنقراض - أرى في المرايا أطباقاً تجيء  
وتنصرف أرى عرويتي العارية من ثنايا أثواب مجدها.  
هو أنا ذاك.

أنهض من إقليم ليس في الحاضر ولا الماضي ولا في  
معاجم الأجناس ولا كتب الرحلات.  
منذ ولدت تقاسمتني الفتنة والبحور  
وعلمتني حين استباح كل الورود في حلمي السماوي :

كلما تراجعت عن حلمي المستحيل، أعدت صهيل  
جياها المظلمة. هي القناع المخملي - من صلب بدء  
العناصر - الجليد يحتضن البنفسج - المياه التي غرقت  
في خلوتها صلوات الإلتحام : أيها العربي تهياً !



طليلة تُهدي ما تبسر منها لشاعر أعمى يمدح ما لا  
يرى ويلوؤ خوفه بشذى البرتقال - قالت الوحدة ما  
لديها ورممتني في حضن المشيئة - ما لأحزاني ففر فجأة  
ربوار الديور -

فلت المدينة لباعة الذهب المغشوش والمصحج ولي -  
الأقول -

لتوهج في الجاهل/ الشمس الباهتة - حتى مفازة بدء  
الخلقة - حجل البحيرات الانيقة - دعة السكينة.

ليبك تناسق الأشياء

توافق الأصوات والمعنى ولون الحقيقة !

وهي السهام من لوحظها - كلما تعرت من بشرتي  
الملائكة همست : أيها الوثني هيت لك وألقت على  
أغصان جثني رايتها.

إنتظري

بروي هذه المساحة ندمي - أوصل هذا الصليب إلى  
موعده - أرحل في التبيذ - أكمل الليلة الألف وتصمت  
شهرزاد -

هي الفاتنة الساحرة :

أيها العربي - إسعفني بشمسك الأقلة - أقم صلاتك في  
الغروب - أوليك على اغتراب الحلكة

إنتظري - أوصي صحرائي : رفقا بفرسانك الباحثين عن  
الحقيقة وأوصي الحقيقة :

رفقا بأحلام الصبايا وبالقرى وبالرعاة وبأشجار ينمية  
بأطفال لا لعب لديهم - بالقمر - بؤرار البعيد لي  
سواحل الفقر وجامعي زهور الرمل في وآحات الجنوب  
هي الهمسة الساحرة.

لن أصعب ناراً تشعل في الياس الأمل.



كاظم الشليجاني

## لَيْسَ مَاءَ لَيْمُوتٍ !!

- ١ -

يُفْرِي السُّبُلَ فِي السُّهولِ،

أَفْرَدَ قُرَى

لُجْمَةً مُتَساقِطَةً،

أَعْرَ وَجْهِي

كَيْمَامَةً، عَابَةَ مَمِينَةٍ،

لَمْ أَتَحَدَّرْ،

مِنْ سَائِلِكَ الْعَيْمِ،

مَطَرًا بِحَبَّةٍ وَاحِدَةٍ،

أَصِيبَ بَيْتِهَا قَاحِيِيهِ،

أَفْتَلَّ قَبْلَتِهَا

مِنْ أَحْمَرِ الشَّفَاهِ،

رَيْقِهَا

مِنْ عَطَشِ الْعَسَلِ،

جيدها  
من عنق غزالة،  
وأستعين بكلّ الحروب  
فأخلي الخدّ  
من هفوات الفرائس،  
القدر  
من صخب سرورة،  
وأجلي من حلّة الأهداب،  
كحلا يتزيّن بناظرها...

- 2 -

آه ! كم أحرقتنا حقول الحنّاء  
بين كفيها،  
وأينعنا الهواء بالهمسات،،،  
كنتُ، حين تجود بها الذّار،  
ويتبعها الرّواق إلى غرفتي،  
أزجر الرّواق  
والأبواب  
والحيطان،،  
أطرد السّماء من نظرتها،  
أفرغ النّهد من العتاب  
وأقتل ذهب القلادة،،،  
وآه ! كم كانت غصّة كفيلة،  
يرضّي التفاح  
فتهمس في يدي، :

لا تستحوذ على جلّ الجنون،  
أترك نورا لليلتنا،  
ولا تغر من عطوري  
فتلفعها بالقبيلات،،  
إنك الأقرب من جلدي إليّ،  
ومن حنّائي لأناملي،  
فدع الزلازل تنفتق بالويلات،  
ولا تتحجّر،  
قد يبرج الجبل  
فيشكل قامته،

... يستقبل شعر  
فيستجدي به/جمعة،  
قد يشتر أربع،،  
لكنّ عنّا ليس ظلاً ليحجب  
وليس ماء ليموت !،  
نحن غلق الحمر علينا الحرائق،  
فأتلغنا المفاتيح  
وحس،  
لو يتخلّف الصّيف عاماً،  
نغري الأيام بحرّنا  
فتتعرّى  
ونغدق على السنابل  
أنمار الإشقرار...

## صالح الدمس

فصل من رواية :  
ذاكرة الإخطاء

خريف سنة 1959 .

(1)

كم سنة مرت، كم عاما تبخر وضاع في فضاء الزمان، وصورة تلك الفتى لم ترحل من ذاكرة ذلك الفتى الصغير الحزين الذي لم يكن يفهم ما يجري من حوله وما يحطر في كراس حياته، أم مطلقة ولكن لها زوجا يسمى "بهاء"، لا يراه إلا لماما، يقوم فجرا قبل انبلاج الضوء ولا يعود إلا ليلا في الظلام الدامس، لا يحمل في يديه سوى قفّة قديمة هرمة فيها بعض الخضر الرديئة وبعض خبزات، لينام في أقصى الغرفة الوحيدة التي كان ينام فيها ذلك الفتى مع أمه وإخوته من أمه، وأب لا يعرف أين يقطن بالضبط، كان صغيرا حين كانت تأتي امرأة لتأخذه إلى ذلك المنزل البعيد حتى يراه أبوه مرة في السنة بل لعلها مرة في السنتين أو الثلاث، لم يعد يذكر بالضبط، أب هو الآخر تزوج امرأة أخرى كل الناس يقولون أنها أجمل من أمه، وأنجب أطفالا آخرين، كل الناس يقولون أنهم اخوته، لم يكن ذلك الفتى يدرك بالتحديد كل ما يجري وما جرى فقط كان حريبا وكان يفكر كثيرا، ويبكي حين تلح عليه الأسئلة الكبيرة لماذا لا يعيش أبوه مع أمه، لماذا هو الوحيد من بين كل أترابه له زوجة أب وزوج أم وأنصاف أخوة لا يعرف بالضبط من يحب منهم ومن لا يحب، كم كان وحيدا

كان الوقت أصيلا قبيل المغرب بقليل، وفي تلك الساعة تنزل وحشة كبيرة على تلك البساتين المتناثرة في أطراف القرية والمنعزلة عن باقي الأحياء والأحياء، تحيط بها طوابي الهندي وأشجار الزيتون والبخار تلتدق منها المياه العفنة والنتنة وكان الدجاج والأوز يرتع في تلك الترعات الوسعة، وكان الحر حزيا حريميا، ولم يكن في تلك الحومة من طفل أو ولد، وحده كان ذلك الفتى متكئا إلى عمود الكهرباء واضعا خده على الخشب ينصت إلى ذلك الأزيز المنبعث من التيار الكهربائي وينظر إلى الأفق الرمادي، وحده كان ذلك الفتى، لا رفيق يلعبه ولا صديق يحدثه، كل أترابه كانوا في منازلهم حذو أمهاتهم وآبائهم وإخوتهم يندفون على جسر الكانون وينتظرون حضور العشاء، إلا هو، ذلك الفتى الأسمر النحيل الواسع العينين والناثقة أسنان فكه الأعلى، زوج أم لا يعود إلا ليلا وأم قد تكون في ذلك الوقت تغسل أواني الجيران أو تساعد على قضاء حوائجهم، فقيرة كانت وحزينة كانت منذ أن طلقها ذلك الرجل الذي أنجب منها هذا الفتى الواضع خده الآن على عمود الكهرباء ينصت هسيس الكهرباء وتغطيه كآبة في حزن ذلك المساء الرصاصي في أواخر

هضبة صغيرة وترجل الرجل والفتى ليتما بقية المسافة على أرجلهما وخطوة فخطوة كان الفتى يسمح على جدران النهج الجديد كان يمكنه أن يبكي أن تنهال دموعه من عينيه الواسعتين على خديه وتسيل على شفثيه الغليظتين وتدرج أسنانه الباتنة، ولكنه كان مثل الذي يقاد إلى مصيره المحتوم، تجمدت الحواس وتصلبت الأعضاء وتحجرت المقلتان وحف الرق. ودلو أن له جناحين وطار عاليا... وحط هناك على سطح منزل أمه حيث فتح عينيه أول مرة على امرأة قمحية اللون ليلية الشعر ضحوك دائما رغم حزنها الدفين ودعمتها الحبيسة منذ أن طلقها هذا الرجل الذي يسير بجانبه صامتا كصخرة، طويلا كصارية فبا ويح أمه بعد قليل حين تعود الدجاجات والأوز إلى مذاجنها ويقرر الهج وتسود السواني المحيطة وتأخذ كل أم أطفالها إلى فراشهم، وتلف السكنية المكان فاي بومة ستبقى إذلها الوقت على ذلك الحي الموحش النائي الذي تقطن فيه أمه منذ أن طلقها هذا الرجل الذي يحمله إلى منزله الآن.

لم يكن الفتى يدرك ما يجري ولا يعرف سببا لقدومه إلى هذا المنزل البعيد عن بيت أمه، ظل يبحث في الوجوه، أب يعرفه من سنين قليلة حيث علم من الجيران ومن أمه أنه هو أبوه الذي طلق أمه فأخذته قطعة لحم طرية إلى منزل والدتها، لم يكن يفقه وقتها معنى أن يعيش بعيدا عن أمه ولا يعرف كل ما يقال حوله من تشعيات وحكايات تفوق دماغه الصغير فيظل يبحث في الوجوه وتأخذ العبرات دوما فيسيل ذلك الماء المالح متحدرا من عينيه النجلاوين إلى شعة فكه الأعلى ويتقاطر على أسنانه الباتنة، لم يكن يفقه سببا واحدا لقدومه، مثل فرخ الطير كان قد ألف فقر أمه وجدران بيتهم الوحيد الذي شيدته أمه حين قبضت مؤخر صدائها، فقط ما يكفي لبناء غرفة في أقصى قطعة الأرض المجاورة لمنزل والدتها التي تبرع بها أبوها أو هكذا يظن، بيت ليس فيه سوى أدبش بالية وسدة مازال يتذكر تلك الشقوب الكثيرة التي تظهر من لوحها

ذلك الفتى في تلك العشية الرصاصية الكثية، لا رفيع يلاعبه ولا أب يدعوه للعودة إلى المنزل وأم تشقى كثيرا لمساعدة أهلها وجيرانها حتى يمينونها على هم الزمان. فجأة ظهرت في الطريق دراجة عائدة من المدينة إلى القرية لم تكن تعني الفتى لو لم تتوقف في رأس النهج، فيرفع ذلك الفتى بصره فإذا هو أمام ذلك الرجل الذي كان الناس يقولون أنه أبوه، خفق قلب الفتى ود لو طار وهرب إلى حضن أمه يقول لها : يا أمي، ذلك الرجل جاء ليأخذني ولكنه تسمر، وجل واضطرب، لم يكن يدري لماذا يهاب هذا الرجل؟ لم يخافه؟ لم يود ألا يراه؟ ولكن كانوا قد علموه ولقنوه أنه أبوه، وأن عليه سلطة لم يفهمها زمانها ولعله لم يفهمها أبدا. أشار له الرجل بالاقتراب، تعثرت خطى الفتى، لا أحد يعلم بما يجري لا أمه ولا إخوته ولا جدته ولا جده ولا أخواله ولا جيرانه، وحيدا كان أمام الرجل في تلك العشية الرصاصية الحزينة من آخر أيام خريف 1993، كان قلبه يحرق وفكره عالما، ترى ماذا سنفعل - ذلك لرجل النحيف الأسمر الطويل، ولماذا ناداه وماذا يريد منه، دون كلمة أو حرف. حمل ذلك الرجل صعل جسمه على القضيب الحديد الذي يربط بين كرسي الدراجة والمقود، ثم دارت العجلتان، ودارت آلاف الصور في مخيلة الفتى الصغير، لا أحد رآه وهو يذهب لا أحد، ماذا ستصنع أمه حين تفتقده بعد قليل، وتبحث عنه لياوي إلى حضنها مثل فرخ الدجاج، أين ستبحث؟ أفي طوابي الهندي أم في القرية المجاورة لمنزلها؟ أم في قاع البئر الواسعة العميقة المهملة خلف الدار؟ أم بين أسيجة توت العليق؟ أم بين اشجار الزيتون والخروب المحيطة بالحي؟ يا ويح أمك يا فتى.. يا ويح أمك. كم مرة دارت عجلتا الدراجة والفتى ينظر إلى وجه الطريق الأزرق الملتوي، تتراقص أمامه صور قائمة، أم تبكي إخوة صفارا عجاجا ينظرون إليها وزوج أم مطروح في ركن قصي من البيت الوحيد كالجذع اليابس، هل ساعة مرث؟ هل دقيقة؟ ليس يدري ذلك الفتى لكن الدراجة انحرقت ودخلت زقاقا متربا، ضيقا، تبدله

المتكئة على البحر... بيت وحيد وسط سانية صغيرة ذلك ما فتح عينيه عليه ذلك الطفل الأسمر الصغير، أربع رمانات وثلاث تينات وبتر غير عميقة إذا امطرت الدنيا تفيض بمائها فيعمد صحبة إخوته إلى إلقاء أرجلهم وغسلها فيها دون عناء ملء السطل، بتر لم يكن ماؤها حلوا بل مالح لا يصلح للشرب ولكن لغسل الأواني والأرجل والوجوه، وكان ماؤها يبرد كثيرا في الشتاء فكان الفتى يتعب أمه كثيرا قبل أن يرضخ ويتركها لتدلك به وجهه الصغير، فقد كان يفضل لو بقي كذلك حتى لا تفلج خداه وأرنبة أنفه ويرتعد فكاه وتصلطك أسنانه النافثة، في الليل حين يندس بين إحوته، أمه لينام غالبا ما يورقه صوت اليوم الذي يعيش في الدخيل وأشجار الصنوبر القريبة من منزلهم، كان يكره صوتها، مارال يكره صوتها، كلما سمعه الآن بعد أكثر من أربعين سنة تعطلت ذكريات عديدة واستيقظت آلام **الأم** وأعادته كما كان قطعة لحم طرية تسير على خافة بُركان وتصارع رغم طراوتها كل مصاعب الدنيا، كل هموم الدنيا في ذلك المنزل المقطوع من جسد القرية والذي ليس فيه سوى غرفة واحدة إذا أرت الرّيح طار قبلها إلى صدر أمه وإذا لعب اليوم اتسعت حدقاته وأرتمى بين احضانها فتهدده وتقول كلاما مسترسلا يشبه المحفوظات التي يتعلمها في القسم، ويسرله الحزن وتغشاه سحابة الكآبة فتندلق الدموع من عينيه ساخنة حارة مالحة فيتملظها دون شهقة أو صوت، لا أحد يشعر به، كان ذلك الفتى إذا بكى، بكى بصمت ... كم كان يبكي.

مختلف هذا المنزل الجديد عن بيت أمه، إنه أفضل بكثير، ولكنه لا يدرى لماذا ود في تلك اللحظة، وهو يجلس على الحصير ينتظر ما سيحدث، لو طار، حلق وحط على شجرة رمان في سانيتهم الصغيرة التي تحيط بهتهم الوحيد، لماذا أتى به هذا الرجل الطويل ذو الشاربين السوداوين إلى هنا، ماذا يريدون منه، كبرت الأسئلة والطفل مازال طفلا، تعددت الصور والطفل مازال ينتظر بعيني فرخ الحمام، ولم يدر لماذا أحس أن

وخشيتها، الآن ربما فهم أن السوس هو الذي صنع بها ما صنع، بيت بارد دائما لا يغطي قاعه سوى حصير بال متلاشية عيادته ومسلولة خيوطه، يعمد كثيرا حين كان صغيرا صحبة إخوته الآخرين إلى جذب العيدان وقصصها ويساهم في تفتيت الحصير، ومازال يذكر أن لا سرير في البيت بل كدس من الأغصنة القديمة البالية المختلفة ألوانها والتي اعتاد أن يرى أمه ترقع ما تمرق منها كل يوم... كل يوم، بيت إذا امطرت السماء دفعوا فردتي الباب اللتين لم تستطع أمه ولو مرة واحدة أن تطبقهما على بعضهما كي لا ينساب ماء المطر إلى فراشهم ولا تتسرب الريح والهواء البارد إلى أطرافهم المثلجة كل شتاء وربيع وخريف، مازال يذكر ذلك الفتى الأسمر النحيف النافثة أسنانه مكة الأعلى أن الريح تفاجئهم أحيانا إذا هاجت بقوة فتدخل الفردتان ويأتهم البرد إلى حد العظام فيتملج دنت خنفر الصغير وإخوته، لكن أمهم تسرع إلى حمله **إلى** المرتدين إلى وضعهما وتطبقهما ثانية ربيع حلقهما سطل الماء الوحيد، ويحدث أن يجلفوه النوم إذا أفاق على صوت الريح وانفتاح الباب بثلث القوة وذلك الدوي فتأخذه أمه إلى حضنها أو تضمه وتهدهده وتقول كلاما لم يكن يفهمه ساعتها، ولكنه ليس يدرى لماذا كلما استعاده هاجت في الروح الأحزان وامتلات الحدقتان ماء مالحا ينساب قطرة قطرة على أسنانه النافثة، بيت ليس فيه كما يذكر جيدا سوى خابيتين في الركن الأيمن منه، واحدة فارغة والأخرى نادرا ما يكون فيها قليل من المحمص الذي يثير به اليهم جدهم من عولة العام، إذ لم تكن أمه قادرة صنع عولتها، لم تكن قادرة على شراء كيس من السميد أو كيس من القمح، ولكنها كانت، كما يذكر جيدا قادرة على دائما على إعداد العولة في الديار الأخرى، مازال الحومة وديار إخوتها والبحيران الطيبين الذين كانوا يعطونها صاعا أو صاعين من عولتهم لقرمي بها في قاع الخابية في الركن الأيمن لذلك البيت الوحيد في منزلهم النابت في الخلاء كيد مقطوعة من جسد القرية



ويضحكون ويصفقون صائحين : (قصوها له... قصوها له) ... ولكن لا أحد حاضرا منهم وحده قد علم قدره المحتوم، كيف يمكن أن يتم كل هذا دون علم أمه، مذ كان صغيرا... صغيرا، كان يحضر حفلات ختان أبناء الجيران وأبناء أحواله وخالاته وكان يسأل أمه دائما : متى سالتس البذلة الجديدة يا أمي ويأتي الطهار ؟ فتشبح عادة بوجهها أو تحاول إدارته إلى ناحية أخرى حتى لا يرى ما يجري من دموع ساخنة على خديها، وتقول له : في السنة القادمة وتسمح على عينيها براحتها، لم يكن يدري لماذا تبكي أمه، ولم يكن يفهم لماذا تأخر ختانه كثيرا فقد أدرك السنة الثالثة من الدراسة وكل زملائه في القسم مختنون إلا هو، لم يكن يعلم ساعتها، ولكنه فهم ذلك بعد سنين طويلة أن أمه لم تكن تستطيع إطعامه وإخوته فمن أين لها نفقات ختانه، وكيف لها أن تصنع ذلك والرجل الذي طلبها بعد أناني في كل لحظة لأخذ هذا الفتى النحس الذي تم تغطيته به شوي ستة أشهر مع ذلك الرجل.

في الليل توالدت على المنزل بعض النسوة ورجل أو رجلان، لا يذكر بالضبط، وقدم أخوه الذي يصغره بثلاث سنوات والذي سيختن معه في نفس اليوم، وانتقل الجميع إلى بيت آخر من ذلك المنزل، بيت على شكل قبة، طويل جدا وقديم، ظل ذلك الفتى يحرق في سقفه الدائري ويتساءل كيف لا يسقط هذا السقف على الناس وكيف يستقيم البناء بذلك الشكل، تفرقت النسوة على الحصائر في ذلك البيت، وأوقدت واحدة منهن الكانون ووضعت فيه البخور وحشائش أخرى فتصاعد الدخان وتناثرت رائحة يكرهها ومازال يكرهها، تذكره برائحة الزوايا وبيوت الأولياء، ثم قربن ذلك الفتى وأخاه وألبسنهما ثيابا جديدا، فكانا يتبشيت من كل قطعة توضع على لحمه، تلك أول مرة يلبس فيها قميصا جديدا أبيض ناصعا، وتبانا هو الآخر أبيض وسورية لم يعد يذكر لو أنها الآن ثم أقعدته في حلقتهن، وأعدن نفس المشهد مع أخيه، وحين قرفصا قبالة بعضهما تعالت زغاريد النسوة، وكان يحملني في

أمرأ جسيما سيحدث قريبا وعاجلا لعله الآن، كان يحملني في هذه المرأة الجديدة المختلفة عن أمه، بيضاء مثل جارتهم، وينظر إلى ابنه الواقف أمام باب السقيفة يدخلن سيجارته، وينتظر ما سيسمع وما سيقولونه، كان قد كبر فجأة، مرت سنوات عديدة، أحس لحظتها أنه رجل وأنه قادر على الفهم، بل إنه فهم كثيرا بومها، فهم أنه يجب عليه أن يتصدى لأخطار محتمة، وأنه سيشتقي ويتعب وسوف يبكي كثيرا وطويلا. هل ساعة مرت ؟ هل ساعتان ؟ أم سنة من العمر المرير لكي يفهم ذلك الطفل الأسمر النحيف أن عليه أن يفرح وأن يسمد ككل الأطفال الذين في سنه أو أصغر منه، أو هكذا كان من المفروض أن يتم الأمر، ولكنه تلقى الخبر ببرودة الصقيع وجمود السج، كان الأمر لا يعنيه، كأنه ليس يوم فرجه الأول، اليوم الذي تلثم فيه العائلة كلها والأقارب والجيران، ويلبس الكسوة الجديدة ويحتون كفيه ويصرون على جيبه نقطة، ولكنه كان لا مباليا، يسمعهم يتحدثون عنه، وكأنهم يهتفون بطفلا آخر، إلا أنه فهم شيئا واحدا وهو عليه أن يكون رجلا وأن يكون شديدا وصلبا حتى لا يتكسر ولا يهزم في غياب أمه التي لا تدري إلى ذلك الوقت أن رجلا يدعى أبوه خطفه من نهجهم الضيق حين فاجأه وحيدا وحمله على دراجته وقاده إلى بيته ليخسبه دون علم أمه ولا أخوته الآخرين ولا أبناء خالته ولا أصحابه من الحومة التي فتح عينيه فيها حين أخذته أمه قطعة لحم على صدرها وعادت إلى والديها بعد أن طلبها هذا الرجل الواقف الآن أمام باب السقيفة يدخلن سيجارته ويناقش زوجته البيضاء في أمر الختان، ختان ذلك الطفل الأسمر النحيف وأخيه الآخر الذي لم يكن موجودا ساعتها في تلك الدار.

سنوات عديدة مرت على تلك الذكرى، ولكن ذلك الفتى مازال كلما استعاد صورة ذلك اليوم الذي أخذ فيه ليختن يضيق صدره وتبدلق الدموع من عينيه لأنه كان يود فقط لو حضرت أمه ختانه، لو رأى أصحابه وأترابه، أبناء الجيران وأبناء خالته وأحواله محيطين به يلعبون

كلهن ويعدن وبينهن أمه، حين التقت نظرهما فاض الحزن والأسى واعتصرت سنوات الجوع والحرمان والذكريات الداكنة من يوم أن فتح عينيه على هذه المرأة القمحية الوجه والسوداء الشعر والتي حملته منذ ثمانين سنوات قطعة لحم طرية إلى منزل والدتها يوم طلقها الرجل الذي يقولون أنه أبوه، تبدلت ملامح الفتى فحاة، تكسشت وجنتاه وهاضت الدموع وشهق بصوت لم يخفت إلا بعد دقائق عديدة حين جلست أمه حذوه وهدهدته وابتسمت في وجهه قائلة له : سابت بجانك يا ولدي... ها أنا بقربك، لا بد أن تفرح مثل كل أقرانك يا ولدي، تلك هي الليلة الوحيدة التي رأى فيها ذلك الفتى الأسمر الناقصة أسنان فكه **الأخلى** أمه في هذا المنزل، ليس يدري إن كانت قد ماتت أم لا في هذا البيت الذي تمنى لو فتح عينيه على مشهد مازال يحلم به إلى الآن وقد اكتمل، أن يرى أمه وأباه **نحت** سقوف واحد، هي ليلة واحدة، حين اندس ذلك الفتى تحت الأغشية اقتربت منه أمه، وضعت يدها اليسرى على رأسه ويدها اليمنى على جنبه وأخذت تهدده وتصطنع ابتسامة توزعها بين الحين والآخر على الحاضرات، كان يعرف أن أمه لم تكن تضحك بل كانت تبكي وتذرف دماء في داخلها، هو يعرفها جيدا، كلما اشتد الزمان عليها ضمته إلى صدرها وتعمدت رسم الابتسامة على وجهها القمحي، ولكنه يعرف مجرى ماء العينين ومصب الهموم هناك داخل قفص الصدر، كلما دق الخافق بقلته دموع العينين. هل نام تلك الليلة ؟ هل أطبق جفنيه كعادته حين يلتصق جنبه بجنب أمه، لم يعد يذكر بالضبط ولكنه حين أفاق صباحا لم يجد بها بجانبه، سأل بعينه اليربئيتين النسوة اللواتي كن يرتبن البيت ويسمع حديث بعضهن من صحن الدار، لم تطل حيرته كثيرا لأن النساء فهمن أن الفتى يسأل عنها فقالت له إحدىهن : لقد ذهبت إلى منزلكم هناك وستعود في المساء عبد النخنان، هيا جهز نفسك لتذهب إلى الحمام، كفكف دمعك يا فتى ولا تبك، ستعود حتما تلك المرأة القمحية، لك إخوة آخرون

وحوهم، يتثبت من ملامحه لعله يبصر وجه أمه أو جدته أو حارة من حاراته ليطمئن مؤاده وتستقر الروح في مكانها ويعود للقلب خفقانه المعتاد، ولكن لا واحدة منهن كانت حاضرة، أمسك يديه الطريتين وبدأت امرأة عجوز تضمد أصابعه بذلك الخليط الداكن - الحناء - فيما اهتمت امرأة أخرى بيدي أخيه، ولكن يضمكن ويشربن الشاي الذي تعدد واحدة منهن مفرصة أمام مدخل البيت، كلما قدمت امرأة ألا وصاحت : كدت تقلبين براد الشاي، فلا هي انتقلت من مكانها ولا قدوم النسوة توقف، وكان الفتى يدق في كل شيء، في الوجوه العربية، في محتويات البيت الذي لم يكن فيه سوى حرمة عالية تتسطها امرأة كبيرة ليس لهم مثلهما في بيتهم القمحي هناك في 'صرف' القرية، وطاولة تبدو حديدية عتيبا كثر من **لكووس** ومن الأباريق، وأدبائش مكسدة في كل أركان البيت، ومصباحان جديدان على ما يبدو بحزن يعرفونه **تدسم** أخيلة النسوة على الحيطان، وبعض الصبايا والطبقة يشاترون بين الأرجل المنفرجة تنتظر سرابيلهن وأفخاذهن، ولكن يتحدثن كثيرا، لا يصمتن، أحاديث مختلفة ومختلطة، كان عاجزا عن التركيز وفهم ما يضحكن خاصة، وكان لأصواتهن جمال ورنه مازالت تنقر على دماغه إلى الآن، مرت ساعة أو أكثر والفتى مقرص بين النسوة يرمي ببصره كل لحظة نحو الباب عله يرى رجل أمه وهي تجتاز العتبة وتدخل البيت، كان يعرف أنها ستأتي حتما وأنها لا بد أن تعلم بحتانه، لا بد أن يصلها البحر وأن تأتي، ولكنه لم يكن معهم لماذا تأخرت إلى الآن وقد حط الليل على ذلك الحي واسودت الأنهج وعطست القرية في لحاف أسود لا يشوشه مصباح واحد سوى ما يتسرب من شقوق الأبواب أو النوافذ من نور خافت تبعثه المصابيح الزيتية في ذلك اليوم الرصاصي من آخر خريف سنة 59. وفي لحظة لا يمكن أن يساهما، وقد حاور الأربعين الآن، أحس بحركة عربية، روجة أبهى تنتصب واقعة وتعاود البيت الطويل وامراتا أحريان تصطحبانها ثم يحررح

لحظات أو لعلها دقائق وكان الفتى بين أبيه ورجال آخرين لم يعد يذكر وجوههم ولا أسماءهم ولكنهم كانوا فرحين، واشتم منهم رائحة غريبة سيفهمها حين يكبر، لم يطل ذلك المشهد كثيرا لأنه سرعان ما أمسك به رجلان ورأى لأول مرة المقص الكبير وتلك الحقيبة الصغيرة التي تجمع كثيرا من الأدوات المخيفة وقوارير صغيرة لا يعرف ما تحويه ولغائف وضادات، وحين أزالوا عنه ثيابه الأبيض وشرع الحلاق في مهمته وككل الأطفال في ذلك الوقت قال له الرجال : انظر الى فوق لتري الحمامة أو العصفور، وككل الأطفال رفع ذلك النعنى الأسمر عينيه الى السقف فلا حمامة هنالك ولا عصفور وأحس بلسعة حادة وصوت المقص يعلن ختامه. (وعندما كانت النسوة يزغردن كان يصيح : أمي.. أمي.. أمي وشاهد الدم الأحمر يتقاطر من بين فخذيه، فيما كان الرجال يهزؤون أباه، ذلك الرجل الطويل صاحب الشارب الأسود المحفف، ثم أسرع النسوة وأخذنه الى فراشه، لحظتها اطل وجه أمه وجلست بجانبه، يد تحت رأسه ويد على جنبه وظلا ينظران في وجهي بعضهما، وكانت الصور تتوالى وتمر لتعصر شريط ثماني سنوات من الحزن والغربة والفقر في ذلك المنزل الثاني المقطوع عن القرية، وفي ذلك البيت الوحيد حيث يجلس الآن إخوته الآخرون متسائلين عما يحدث لأخيهم الذي تربى بينهم، ولماذا حين حان موعد فرجه أخذه الى منزل آخر، ولم لم يرافقه هم أيضا ليفرحوا معه ويضيحوا مثل كل الأطفال :

«قصوه له .. قصوه له... ولكنهم كانوا بعيدين عنه وكانوا حزائي في يوم ختان أخيهم، في ذلك اليوم الرصاصي الكثيب الداكن من أواخر خريف 1959 .

ينتظرونها أيضا، لعلهم باتوا دون عشاء، لعلهم أفاقوا فلم يجدوها وتساءلوا مثلث تماما أين ذهبت، وماذا تصنع في هذا المنزل البعيد عنهم مع أناس غرباء، بل لعلهم تساءلوا لم لا تختن بينهم ؟ ألسنت أخاهم ؟ النسب الذي حين فتحوا أعينهم أول مرة وجدوا تاكل معهم وتشرب من إنائهم وتنام حذوهم على نفس الحvisير البالي وتتعمى معهم بنمس الغطاء؟ من سيجيبهم عن أسئلتهم التي تلمع في أعينهم، من يفسر لهم هذه المتانة الكبيرة، وكيف سيفهمون أنك لست واحدا بل أنت شظايا مشتتة في أكثر من منزل وأكثر من حومة وأكثر من بيت، لك الله يا فتى، لهم الله كيف يحدث كل هذا وكيف تستطيع بقامتك النحيقة أن تفهم كل ما جرى وأن تزيل غيبش الأسئلة عن هذه الحياة التي سيجتلك بعلمات الحيرة والقلق، تلك يا فتى، وسر في تلك الطريق المسطرة، ستفهم كثيرا بعد ذلك، بل لعلك ستتمنى لو أنك لم تعرف شيئا ولم تفقه من هذه الأسئلة لغزا واحدا، ولم تتبين خفايا السرايب المعتمة المظلمة المتشابكة، ضمد جرحك واستعد إنه يوم فرحك الأول، عليك أن تحتفل به كما تشتهي كما تسمى

مساء كان الفتى مرتدبا ثيابه الجديدة، يقف بجانبه أخوه، كان أسمر مثله ولكنه أطول قامه، وكانا خاتفين كثيرا ككل الأطفال، حين قدم حلاق القرية، عم خصيس رحمه الله، أدخلوهما الى العرفة الطويلة، وتعلت زغاريد النسوة، لحظتها رفع ذلك الفتى الأسمر النافثة أسنان فكه الأعلى رأسه على يرى أمه مرة أخرى، وفعلا كانت هناك في ركن قصي من المنزل الكالغربية، كالضيقة تنتظر أن يمد الحلاق أدواته ويختن ذلك الفتى الدامع العينين.

مصطفى الكيلاني

## طوفان الساعات الميته

اعجار بي سافل أمانة الشركة اعزّت له الأرض، فادركها الحطوط أنها باللونة هواء في حجم كذبة تاريخية اعجرت سبب مجهول. بكى طعل على طهر أنه كان يحمل قارورة صغيرة تشبه رضاءة في حجم عامه الأول الذاوي... اشتد دعره لحظة الانفجار الهائل... حرك خرطوم الصغير بنشيج حتى كاد يسقط قارورة أمة الموثوقة إلى كتفها وعنفها في زحمة الخائفين من الموت بالاختناق... مرّت ساعة كأنها ألف عام... الأقدام الحافية مبللة بزيت مُحركات السيارات المُستعمل، والبحر السجين في الاتجاه الآخر للقضبان الحديدية السمكة تصطحب أمواجه في هدأة آخر طيف للظلمة المتلاشية...

عند الثامنة صباحاً فُتح الباب الكبير المُفضي إلى رُفّة القسم التجاري... اندفع سيل الرجال يحملون قوارير أمثالهم الصغار الاحتياطية وتعتّر بعضهم في زحمة المتدافعين بالأيدي والاكتاف، فنساقط العشرات وتصادمت القوارير فاحدثت قرقعات كأنها صليل أسلحة بضاء في معركة وهمية... حاولت الأرامل دون جدوى الوصول إلى أول الصف الطويل المُلتوي كتعبان

(تدور أحداث هذه القصة عام 2725/ بعد ميلاد المسيح، الرؤيا خدّثت ولا مرّد للكتملة... كان للثاء في ليلة مُطيرة من ليالي الخريف القريبة، وعلى السرد أن يتحمّل مسؤوليته كاملة في نقل ما أبصره بين النوم واليقظة):

اصطفوا أمام شركة تزويد الأكسجين في ساعة مبكرة قبل طلوع الشمس. عبد الستار مدير الشركة قرّ في أول ليلة البارحة في زمن سيّاتي، من الجموع الغفيرة وصيحات الغاضبين وحشرجات المتسولين ممن باعوا قواريرهم الثمينة المُخصصة للتنفس مقابل دناتير قليلة أنفقوها في شراء الحزم المُصنّع وغلب الباغرت... ركب سيارته الرابضة في الساحة الحلقية. لبس خرطوميه وأوثق إلى الظهر قارورة الأكسجين الانيقة التي تليق بمُوظف سام في مستوى مسؤول إداري من الدرجة الأولى. استطاع بذلكه العملي إغلاق باب البحر وتخزين الهواء في بالونات بلاستيكية هائلة استوردها بالقصد من بلدان صديقة شهد لها العالم بتقدّمها العلمي والتكنولوجي حدّ الإذلال. هتّ بسمة خافتة سرعان ما ابتلعها دخان المصانع القريبة ودوي

الإرشاد لحسن التصرف في كمّية الأكسجين كان يُدعى الفرد إلى التنقيص من الحركة والإخلاء إلى الراحة الدائمة والمشي عند الزّروم وتحاشي أيّ جهد إضافي كالتمكثير والكلام بجميع أصنافه من اغتياب وتذمر ووشاية وكذب وقرقرة... فَمِثْلًا القَرَأُ بالطعام ومشاهدة التلفزيون والفرار من الوقائع إلى الأحلام والتشجيع على مهنة قراءة الكف والفنجان والاحتفال برمضان بالليل والنهار وتشريك الكبار والصغار في حكايات الإنس والجنان في انتظار أن تنتقل جميعاً من مملكة الإنسان إلى آخر الأزمان...

كان عبد الستار الفرهودي يُنصت بانتباه إلى أعضاء مجلس إدارته ويخطّ ملاحظات بين الحين والآخر... **مرحّة سابعة** - بمصر - وآلاف الرجال والنساء يصطفون في انتظار التزوّد بكميّات جديدة من الأكسجين، والوجوه المعروفة كأنها في يوم الحشر تنتظر انتهاء **الأعمال** - العمل الرضيع المشاكس بات أزرق الوجه ولغظ الأنف التي راحمة الأحساد المتراسة وفي غفلة من أمه المتعمّعة... لم تنتبه إليه... كانت واقفة قريباً من **ساحة** تسير حصنها الشهيرة وخلصها منحدّ جموع غفيرة كأنها نهر من الرؤوس يخترق **المرمر** الفرعوي ويفيض على امتداد الشارع الرئيسي الموازي لشارع شركة تزويد الأكسجين العام. وعلى الأرضية المرمرية يجلس شيوخ بياض رئة يُسدّون ظهورهم إلى الجدران الصقيعية ينتظرون أمراً بالمساعدة وقواريرهم شبه الفارغة تغطيها أوحال الشارع المقفر في ليلة الباردة... كانت عيونهم تحدّق في الفراغ لعلها تذكر هواء الحقول وفراخ الحائط وصخب الأمواج ولبات الحياض تلاحق الشمس وهدير العاصفة وجنون الماء في الليالي المصططرة... كان هناك فتى مجنون يقف أمام باب الشركة ويغني... «جنّات» التي أحبها لم يُعدّ يُذكر تفاصيل طلعتها البهية والخرطوم البلاستيكي الذي بينه وبين موته الشوكي وحبه القديم ينتزع حيناً ويعود به إلى أنفه المُدْمِي حيناً آخر إلى أن زلت به قدّمه فسقط وانغرس مسمار في البلاستيك المترهل.

زَمَن الأكسجين الحبيس... كان تجار التقسيط في المكاتب المجاورة ينعمون بالهواء الطليق قريباً من ديوان عبد الستار الفرهودي يخططون لتوزيع منظم آخر يُرفع من أَسْطَار الأكسجين.

النسّاس الرجل القَرَم صاحب نظرية التلوّث الشامل وتحويل وجهة الأكسجين من المدينة إلى البحر المُسَيَّح بأسلاك مُكْهَرَبَة حاصر بصوره المعلقة في مجمل مكاتب الاستيراد والبيع بالجملة والتقسيط... كان يتنمّس مثل رعيم في تاريخ بعيد وعياه الساحرتان تُذران بويل أعوام قادمة وتُحذران من مغبة الوقوف في وجه العاصفة.

بعد أن شرب عبد الستار قهوته الصباحية دُعا بالهاتف كاتبته الخاصة وأذن باستقبال تجار السوق السوداء... أصدر أوامره الصارمة لرجاله قبل بدء عمله المُضْطَيّ «أخرجوا من باعوا قواريرهم والذين سرقوا منهم إلى الشارع واحذروا من آخر **الشارع**، قدّم يندفع أصحابها إلى أعمال يائسة كالغرق والتكسّر وتشم واضعي برنامج التنفّس العام، ولا تنسوا تحميم الجثث قبل أن ينتشر طاعون الموتى بفقدان الأكسجين...! احذروا من سراق الليل! أطلقوا النار إن لزم الأمر! لا تدعو الجثث تسقط في الماء أو قريباً من مخازن الهواء الاحتياطي...! »

بدأ عبد الستار الفرهودي الاجتماع بحُمل من كتاب علمي للنسّاس يضع المبادئ الكبرى لفلسفة استثمار الأكسجين، ثم حدّد جدول الأعمال ودعا جميع الحاضرين إلى إبداء الرأي دون وجل... الهذلي البلطي تحدث عن أخطار سرقة القوارير ودعا إلى خطة عاجلة لمقاومة هذا المرض الاجتماعي البالغ الخطر... صالح شيشة اقترح الترفيع في سعر الأكسجين وتوظيف الإعلامية في ضبط سكّان المدينة وتثبيت الأسماء على القوارير برموز خاصة يستحيل تقليدها. فرج قَطُوسَة تقدّم بمشروع تفصيلي لإحكام التصرف في الأكسجين بصنّع خراطيم جديدة واستعمال كمّيات قليلة من الهواء المُلوّث دون حصول أيّ تسمّم مباشر ومزيد

كذلك تراءى المشهد في زحمة الوقوف والانتظار لما ابصرت جسد عاشقها الفتى المجنون... لامست جثته بطرف محفظتها اليدوية السوداء وأطلقت ضحكة ماحنة ثم اخترقت الجموع الغفيرة وحيث براسها الحراس المدحجين بمسدسات الأيزر والبنادق ورشاشات الكلاشينكوف، فازاحوا أمامها الحاجز الحديدي كي تمر إلى مكتب خلفي لقاعة الاجتماعات وتستلقي هناك على سرير مخصص لمثل هذه المناسبات... نزعَتْ ألباسها كما تفعل في كل مرة... أغمضت عينيها كي ترى في صمت خلونها عبد الستار الفروهي صليبا متسامقا لا يرحم في أوقات جنونه السريري، يحرق جثتها بهياجه الثوري المتقطع وزيف أنفاسه المتعششة إلى الدم.

وبرقت في ذاكرتها صور المتسولين والأطفال والشيوخ يفقدون قواريرهم ويرتعدون كاسمك تلفظها سبات الصيادين وأنباح القطط والوراس والبحار النقذبة والقباب والمرافق الليلية والمواخير والشعور المتخاوذة والخبول تركض تركض وحقول القمح والسيارات والقاطرات المعلقة والساعات الحائطية في الساحات الكبرى أشلاء هالكة... همت بمكالمته هاتفياً لإنهاء الاجتماع الطارئ وإرجاء النظر في القرارات الحاسمة ولكن الصبح غير المعتاد القادم إليها من شقوق الباب الفاصل بين الغرفة وقاعة الاجتماع اضطرها إلى تأجيل المكالمة... أدركت خدسها أن الأمر خطير في هذه المرة وعليها أن تنتظر... مرت الدقائق ثغلاً والرجال في القاعة المجاورة يتداسون آخر أنباء بورصة الأكسجين...

عبد الستار الفروهي مسكون بالرعب حد أنه نسي مواعيد الأسبوعي مع «جنات» المدلّة المختصة في معالجة أمراض العروق والمفاصل المستلقية هناك على سرير خلواته بعيداً عن هموم الشغل وأوامر مالكي خزانات الأكسجين الكبرى في المدينة وسادة استنطاره العالمي وعن شجارات أبنائه التي لا تنتهي وعن ذكريات زوجته القليلة.

سرى الهواء خفيفاً كأنه صقير أنف مزكوم إلى أن تبدد في زحمة المكان... فارتعش الفتى مثل سمكة خارج الماء وتلوى إلى أن فقد الأنفاس وعيناه تحدقان في الفراغ وطيف «جنات» الضائعة.

العاشرة. ردّ جرس الهاتف. علم عبد الستار الفروهي بآخر أنباء بورصة الأكسجين والاجتماع الدولي الذي انعقد في إحدى عواصم الشمال فاصابه زعر مفاجئ لأنه سيضطر إلى تزويد السوق الخارجية ببعض الكميات نتيجة تصخر البحار في بلدان الشمال ونزول الأمطار الغازية دون انقطاع وموت الحيوانات والأطيار وانتحار الأشجار... لم ير ضرورة لإعلام أعضاء المجلس بالكارثة مخافة أن يتسرب نبا التفریط في المنتج القومي فيختل نظام الشارع وتعم العوضى في الأماكن... فكر في حيلة لإنقاذ الموقف وإخفاء ذعره

المباغت فلتحا إلى عقب سباحة قديمة تنعم من مرّة مهيّلة ثم أشعله كي يوهو الجماعة بالهجر الهوائي انعميم، ولكنه تورط في عمل منس برقبته أخلاق المدينة الجديدة، فمد أن استشرى طاعون الهواء المسموم والقانون يمنع تدخين، ثم يصدى الرجال أنفسهم... تهامسوا... السكرتيرة السمراء صاحبة الشعر الأشقر والظارتين السوداوين لامست ركبته بعيداً عن الأنظار بكعب حذاءها البرتقالي الموشى بمسامير صفراء لتحذيره من الخطأ. فأسرع إلى إطفاء القعب بتشنج مضبوط واعتذر لرجله قاتلاً: «أريد فحسب أن امتحنكم وقد أعجبني موقفكم الصامت وإيمانكم العميق بمبادئنا ودفاعكم المستميت عن المصلحة العامة...!

دقّ جرس الهاتف عديد المرّات... أحسّ عبد الستار الفروهي بأنه المقصود قبل غيره، وعليه أن يجد حلاً سريعاً قبل أن تحل الكارثة بالجميع... خارج قاعة الاجتماع حدث ما كان مُتَظَرّاً: «جنات» التي ظنّها السارد ميتة إلى مبنى الشركة... كانت فتاة في العشرين ترتدي ثياباً سوداء وتضع على شفتيها وخديها الأخضر والأصفر والبرتقالي... ابتسمت أو

الستار الفرودي ورجاله إلى ضبط برنامج واضح للتبسيط، والجموع الغفيرة في الشوارع الرئيسية والساحات ينتظرون إطلاق سراح البحر... «جنات» في بدء شهوتها تُغالب السرير وتنتظر قاتلها بفارغ الصبر...

الحراس المدججون بالسلاح على أهبة الانفلات من قيودهم... ارتفع صوت الفتى السارق قاتل زوجة عيد الستار مذوياً في صمت الوجوه الميتة... هرع مدير شركة تزويد الأكسجين والسكريتيرة والرحال وه «جنات» إلى النوافذ المظلمة على الردهة. لما هم عيد الستار بإصدار أمر الاعتقال القى الفتى قارورته التحاسية على بلور الباب الخارجي وتبعه العشرات ثم المقات ثم الآلاف في الشوارع والساحات الكبرى ولمدفعها جيمم نحو خزانات الأكسجين... اقتحموا الشاطئ... بعد البحر في خلوته مغطى بالنفط وزيت السيارات المستعملة والقوارير والأكياس البلاستيكية... كان الماء أسود والهواء عطناً ممزوجاً بظفرة لحم ميت...

حينما فجروا خزانات الأكسجين في الضاحية الشرقية ارتفعت صفارات الإنذار وأطلت من الأفاصي سحب سماء داكنة، ثم عصفت الريح وتطاهرت أكياس البلاستيك في سماء المدينة واهتزت الأرض كأنه البركان يندثر بانتهاء العالم أو يُبشر بميلاد عالم جديد...

حينما فارقت زوجته الحياة في ذلك الحادث الاليم أشار عليه باسم ابنه الأكبر بعد شهرين من الدفن بالزواج، ولكنه رفض مُتعللاً بأشغاله ومسؤولياته الكثيرة... تذكر ارتعاشتها الأخيرة... هم بملاحقة سارق قارورتها، ذلك الفتى المديد القامة الذي أبصره يفتز من سراج الحديقة ثم يركب دراجة وعلى كتفه قارورة الأكسجين ويأجدي يديه الخراطوم البلاستيكي... كاد يمسك به لولا صراخ زوجته عند الاختناق حال دون الاستمرار في الملاحقة واضطره إلى محاولة الإنقاذ، ولكن دون جدوى.

منتصف النهار. سماء المدينة كابية يسحب فولاذية تحجب قرص شمس باهتة فقذت وهجها مند الانعجار الكوني الهائل. البحر لم يعد بحراً والنوارس ميتة بلا أجنحة والأسماك والحيتان هياكل عظمية والكلاب والقطط السائبة منتفخة الحش سوداء مملوكة وبلى السيارات المستعمل مفتحة العيون، والروائح الكريهة في كل الأماكن، والسيارات معطلة ومحطات البنزين مفجرة، والجنائز في كل الأحياء: رجال يلبسون برانيس رمادية ويُمتمنون بكلام لا يفهمه إلا الانتقاء يذهبون ويحيون إلى المقبرة الرابضة في أسفل الجبل الجرد، يعملون التعوش ويعودون بها فارغة...

تكذس الآلاف في الساحات الكبرى ينتظرون اقساتهم من الأكسجين. بدأ التعب شديداً على الوجوه واستشرى الملل في النفوس... لم يتوصل عبد

## الحادي بن منصور

## إبليس

الخطبة. يسجل الإمام وحوقل واستعاذ من الشيطان الرجيم الذي يُوسوسُ في صدور النَّاسِ ويَغْزُهُم بَمَنَاعِ الدُّنْيَا، وحمد الله على النعم وعلى كلِّ حال. ثم قال إن الله قد شاء أن تقوم الحرب ولا رادَ لمشيئته وذكرهم بعزوات الرسول صلى الله عليه وسلم. وبأن الله وعد المسلمين بالنصر طال الزمان أو قصر.

وحين بلغ ادعيته بأن استعاذ من عقوب الوالدين، كانت عينها الحاج نصر الدين قد شخصت. وتالت حركة رأسه وقمازعت. منتقلا بنظره بين الإمام والمصلين. وفجأة انتفض قائما. صار قبالة المُصَنِّين للخطبة وهم يسطون أنفسهم بمذهبن «أميين». وصاح بكلماته تلك، التي قامت لها طابعا نظريا. صرخت الإمام عندها. استغفر بعضهم وارتعدت فرائض البعض. حاول الإمام تدارك الموقف. حاول جاهدة أن يعلو صوته على صدى كلمات الحاج، فقال: «لا حول ولا قوة إلا بالله، أيها المؤمنون، ألم أقل لكم إن الشيطان يحبو بين أعمدة المسجد!» ثم أمر بإقامة الصلاة. يومها لم يغادر الحاج المسجد مع الخارجين، كأنما أراد أن يفتحهم بقربه من الله أو قد يكون خاف من أن يُرجم في الخارج حيث سرى الخير بين الناس وعدت أصوات المصلين خارج المسجد. أما الذين فاتهم المشهد، فقد بلغهم الخير على عدة روايات، قيل إن الحاج، أقدم حاج في القرية، قد كفر. وقيل إن هناك من شاهد إبليس يدخل في أنف الحاج قبل أن ينطق بثوان، وقال بعضهم إن الحاج قد شك في قدرة الله على نصر المسلمين. وقيل لم يكن صادق الإيمان منذ عُرف وإن حجته باطل. ومنذ ذلك اليوم لم يظهر الحاج نصر الدين فقالوا إنه تبخر في صورة شيطان، ولذا فقيمتنا لا ننفك تستعيد من الشيطان الرجيم ومن الحاج نصر الدين الذي تسبب في هزيمة المسلمين.

لم يكن نبأ قيام الحرب باكثر وقعا على عقول البعض في فريقتنا، من كلمة قالها الحاج نصر الدين. قالها على مسمع الحاضرين صلاة الجمعة. في ذلك اليوم كان جميع من في المسجد قد أحسن الوضوء ولم يُدْعَدْغ النَّعَاس جفون المصنِّين للخطبة.

وكان الحاج نصر الدين يجلس في مكانه المعتاد، بين عمودين يُشْكَلان قوسا من أقواس المسجد. جثب أقرب عمود لمنبر الإمام. ولطالما نصحه الإمام بالإبتعاد عن ذلك المكان حيث يوجد الشيطان. كان يقول: «أيها المؤمنون تجنبوا الأقواس فهي مجالس الشيطان». ولكن الحاج نصر الدين يستمر في الجوس مكانه. حيث لا يَنَازِعُه أحد. وهو الذي يصل في العادة متأخرا بطرا بعد مزرعته عن المسجد وتُسْكِك الدائم مقبولة قبل صلاة الجمعة. فيصل المسجد وقد شغل الحاضرون الأماكن المفضلة. فم يمكن ليقبل بالحلوس في «الصعر» الأخيرة إنما يُفضِّل محاذة أحد الأعمدة، يسند إليه ظهره حتى لا يَنْكُفُّ، إذا ما غلبه النَّعَاس. ثم إن المكان الذي اختاره يُمكنُه من إدخال غالبية المصلين في مجال نظره. فيتمكن من متابعة كل حركة يأتيتها الحاضرون. والمسجد عند الحاج نصر الدين، هو المكان الوحيد الذي تجرؤ فيه على التحديق في وجوه أهالي القرية. فينظر إلى الواحد منهم، يشهره بكيل من السب. ينقل نظره من واحد إلى آخر. يعاقب البعض ويغفر للبعض.

يحتقد الحاج أن هؤلاء يكونون عزلا داخل المسجد ويغلبهم الحياء من كثرة ذنوبهم. فلا حرج عليه إن عاقبهم الآن وزاد من شعورهم بالذنب قبل أن يخرجوا ويُعَاوِزُوا حماقاتهم.

كان الإمام قد صعد المنبر. ولاحظ الحاج نصر الدين أي تيقظ يملأ المسجد. فحتى عمدة القرية لا يبدو عليه الإستهلاء ويبدو اليوم مهتما بحضور الإمام. وبدأت



## صفحة من كتاب العذاب

والفكر والخيال.

.. ثم ينتهي النهار... ويعود كل «سيزيف» إلى قاعدة انطلاقه كما يعود المحارب من مواطن المعارك والصدمات.. وفي ظلام الليل ووحدة النفس... تبدأ حرب جديدة... فتترافق في ذهن أزمات إعادة النظر والتعريف... ومحاولات حصاد المعنى... ويعود الخيال إلى الماضي محاولاً تفكيكه وتقييمه... ثم يحضي العقل مع المخاطر، ساعياً لضبط تحاليل واضحة عن طبيعة الوجود والمعنى الأساسي... ويلهث وراء السرابات والفرايس الشعرية التي تشيد وتهدم في دقائق وثوان.. ثم ينفذ الوعي المتعالي إلى السرايب القبيبة... فتبدو الحياة في تركيباتها الخفية... الذرية... وتنتصب الأشياء... هي تكويناتها الأولية المعجية... فتكاد الأذن تسمع ذبذبات الكهارب... والبصر يدرك الصفات المتنوعة للمورنات والأحماض الأمية.

وللحظات... تُرأى أغشية الطاهر... متنساقط الاقتعة ويشأ الدور وتنبه النفس عبر سدم المحدثات انطلاقاً من قواعد بيوهيائية... ثم تنصب أرواح في

هذا اليوم استيقظت مع المصالح، بعد الثاني الصحف، وكنت وأنا استنشق سمات الحريد، وأسير عبر رمادية الصباح، وانظر إلى الناس المبكرين إلى أعمالهم... استعرض طرق التصرف في وجودي :  
- أعمال عادية رتيبة ليس لها أي معنى يتصل بحياتي النفسية العميقة.

- اتصالات سطحية أخرى لا ينتج عنها أي تعارف حقيقي بين الذات.  
- وجوه لا تبدو عليها أية علامات تخص التساؤلات الكبرى.

- أفواه لا تصدر عنها إلا كلمات لا تدل على وراء الباطن.

- حركات... اضطراب... ذهاب ومجيء... أرهاق وسعي محموم لتحقيق المزيد من التملك والمكاسب الخارجية.

- فرحات قصيرة عابرة لا تحمل صدق الأعماق.  
- أحزان مباغته... وأفكار مجنونة، متمردة...  
- أحاديث لا تدور على أي محور ولا تخضع لأي منطقية ومضامين مجدية واضحة... إنها الخواء

لا تتضمن إلا أطلال معان وأصداء أصوات قديمة...  
وكلمات لا تعبر عن الأعماق ولا تثير المسائل الحقيقية  
الكامنة والظاهرة... وأنها كيوت العنكبوت وقصور  
الرمال.

- الناس : انهم محشون تبنًا ونوايا حسنة في حالة  
تأجيل دائم ولا ينظرون على أي عالم أكبر...  
ومشغولون دائمًا بمشاريع التملك... وانهم طبول  
ويطون... وبعد... أما أن «لصعاليك» العالم أن  
يتحدوا وينشؤوا المدينة الفاضلة ؟

ثم يسود الصمت الخافت... وتزداد الظلمات  
كثافة... ويتمدد الغار الافلاطوني... ولا تبدو أية  
معالم ترشد إلى غار حراء... على أن الإشكال الأساسي  
لا ينحصر في العثور على آثار مرور إليه، إنما يتحدث في  
عدم التصالح القادح بين الكم والمعنى... فهذا  
الإنسان قد جهز بمغذات حيوية وعقلية بالغة الروعة...  
غير أنه لا يستغل إلا جزء ضئيل منها... وكأنه قد  
أسندت له مهام جمع الطوابع البردية والأصداف  
الخاوية... !

وليست المأساة في الاستهداف للموت، إنما في  
الاستهداف له رفقة العقل الذي يطمح إلى حياة أبقي  
وأبقى وأرقى... ! أيها الجسد... هل أنت وسيلة  
تكريم أو إهانة... ؟

يا هيكل الطين... إنك رسم زائل لا يتلامح مع  
رغبتني في القدرة والدوام... وسوف لن أعترف بأنك  
«أنا»... ؟

فمن أنا إذن... وأين سجل تعريفي... ؟

وما هذا العيش... أين المعنى والرشد... ؟

وما هؤلاء الأطفال... أين «الإنسان»... ؟

ثم تمام النفس بعسر وخوف وتمرد وعذاب... لا  
يُبالي بها هذا الليل الطويل.

مواجهة أساسية أمام المحرك الأول.

ويدون إنذار... تندفع حالات الليل وتدور في  
شطحات مجنونة صاحبة... وسيطر ثمين الموت  
ويستولي على كل السلط الباطنية... ويفرض الجسد  
محدوديته وزوايته... ويقدر ما كانت نبضات القلب  
علامات للحياة، تصبح خطوات نحو القبر... وتختلط  
الواردات والهولوسات بعضها ببعض وتتمازج أصواتها  
وكانها أصوات سكارى ما بعد منتصف الليل... ثم  
تتعدم الجاذبية الواقعية، وتنهار مختلف الأحلاف  
الوقتية المبرمة ضرورة، مع مختلف جبهات السائد...  
وتُفسخ كل الهدنات مع كل الحتميات القاهرة...  
وتتعرى النفس من كل ألوان التشكر وتُلقي بكل  
مخالبها... وترقص رقصات الرفض والحنين والانحراف  
والبراءة والحق الأول... فتبرز الميرور المحرمة والغرائز  
الخفية المكبوتة، وتنزع برافعتها الأخلاقية  
المصطنعة... وتتكشف الأعماق بكل خاماتها  
وخفاياها ورواسبها وصلفها وحنينها إلى الحياة الطليقة  
وترجسيتها المستعصى علاجها عن كل ما قدمته  
آداب السماء من أناجيل، وصيدليات الأرض من  
أدوية... وتبدو سعة الهوة التي تفصل الفرد المتوحد،  
عن حضارات الكبت والتعاليم والضمائر الصناعية  
والأوثان المنحطة... فتضيق النفس وتمرد على ما  
تحتويه هاته الأدغال من مواد مبيدة لكل فراشات  
الشعر... وينطلق نداء خفي محتشم للنجدة :

هذا الزورق الضالع بدون بوصلة ولا ريان... يوشك  
بحارُهُ، أن يحطمه الوعي الإضافي المتجاوز لأكثر ما  
تفرضه ضرورة العيش.

تُرى... من يسمع... و«أين توجد إدارة عقلنة  
الحياة»... ومن عنده فلسفة مجدية وعجلة إنقاذ... ؟  
- الكتب : ليس في إمكانها إلا تقديم صيغ لفظية

## بيان 7 نوفمبر 1987



بيان 7 نوفمبر 1987

ARCHIVE

بسم الله الرحمن الرحيم

نحن زين العابدين بن علي الوزير الأول بالجمهورية التونسية أصدرنا البلاغ التالي :

أيها المواطنون أيتها المواطنات،

إن التضحيات الجسام التي أقدم عليها الزعيم الحبيب بورقيبة أول رئيس للجمهورية التونسية رفقة رجال بررة في سبيل تحرير تونس وتمييتها لا تحصى ولا تعد. لذلك أحبيناه وقدرناه وعملنا السنين الطوال تحت امرته في مختلف المستويات في جيشنا الوطني الشعبي وفي الحكومة بثقة وإخلاص وتقان. ولكن الواجب الوطني يفرض علينا اليوم أمام طول شيخوخته واستفحال مرضه أن نعلن، اعتمادا على تقرير طبي، أنه أصبح عاجزا تماما عن الاضطلاع بمهام رئاسة الجمهورية. وبناء على ذلك وعملا بالفصل 57 من الدستور نتولى بعون الله وتوفيقه رئاسة الجمهورية والقيادة العليا لقواتنا المسلحة. وسنعتد في مباشرة مسؤوليتنا في جو من الثقة والأمن والاطمئنان على كل أبناء تونسنا العزيزة. فلا مكان للحقد والبغضاء والكراهية. إن استقلال بلادنا وسلامة ترابنا ومناعة وطننا وتقدم شعبنا هي مسؤولية كل التونسيين. وحب الوطن والذود عنه والرفع من شأنه واجب مقدس على كل مواطن.

أيها المواطنون، أيتها المواطنات،

إن شعبنا بلغ من الوعي والنضج ما يسمح لكل أبنائه وفئاته بالمشاركة البناءة في تصريف شؤونه في ظل نظام جمهوري يولي المؤسسات مكانتها ويوفر أسباب الديمقراطية المسؤولة وعلى

أساس سيادة الشعب كما نص عليها الدستور الذي يحتاج الى مراجعة تأكدت اليوم. فلا مجال في عصرنا لرئاسة مدى الحياة ولا لخلافة آلية لا دخل فيها للشعب.

فشعبنا جدير بحياة سياسية متطورة ومنظمة تعتمد بحق تعددية الأحزاب السياسية والتنظيمات الشعبية.

واننا سنعرض قريبا مشروع قانون للأحزاب ومشروع قانون للصحافة يوفران مساهمة أوسع بنظام ومسؤولية في بناء تونس ودعم استقلالها.

وسنحرص على اعطاء القانون حرمة. فلا مجال للظلم والقمع. كما سنحرص على اعطاء الدولة هيبتها فلا مكان للفوضى والتسيب ولا سبيل لاستغلال النفوذ أو التسلل في أموال المجموعة ومكاسبها.

وسنحافظ على حسن علاقتنا وتعاوننا مع كل الدول لا سيما الدول الشقيقة والصديقة. كما نعلن احترامنا لعهودنا والتزاماتنا الدولية وسنمطي تضامنا الاسلامي والعربي والافريقي والمتوسلي المبنية التي يستحقها. وسنعمل بجدية ثابتة على تجسيم وحدة المغرب العربي الكبير في نطاق المصلحة المشتركة.

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

أيها المواطنين، أيتها المواطنات،

انه عهد جديد. نفتحه معا على بركة الله بجد وعزم وهو عهد الكد والبذل يملئهما علينا حيناً للوطن ونداء الواجب.

لتحيا تونس،

لتحيا الجمهورية،

«وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون».

والسلام عليكم.

وثيقة



### الطبعة

دار، أكسفورد للنشر  
3 . نهج هولندا - تونس